U d'/ of Ottawa
39003002422979

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/desophoclemist00bois

DE SOPHOCLE
A MISTRAL

GABRIEL BOISSY

De Sophocle à Mistral

Introduction
à la Connaissance de la Méditerrannée

La Dramaturgie d'Orange

Recherches pour une esthétique française

Frédéric MISTRAL

SOCIÉTÉ DE LA REVUE LE FEU
AIX-EN-PROVENCE
MCMXX

PN
2623
.B6
1920

NON OMNIS MORIAR...

A

CHARLES BENOIT, JEAN-MARC BERNARD, HENRI BERTRAND, ADRIEN BERTRAND, ROGER BRUNEL, HENRY CELLÉRIER, FRÉDÉRIC CHARPIN, HENRI CHERVET, EMILE CLERMONT, RENÉ DALIZE, EMILE DESPAX, LUCIEN DELLYS, CHARLES DUMAS, ANDRÉ DU FRESNOIS, MAURICE FOULON, PIERRE GILBERT, JULES GÉRARD-JORDENS, PIERRE JOURDAN, RAOUL MONIER, EUGÈNE NOLENT, OLIVIER-HOURCADE, GEORGES DE PONCHEVILLE, PIERRE PERRIN-BELLON, LIONEL DES RIEUX, LUCIEN ROLMER.

Amis trop Chers, dont le corps se dissout, là-haut, dans les glèbes sanglantes,
Sous l'eucharistique couronne aux épines de fer,
Que je voudrais, d'une voix attendrie, longuement parler de vous,
O morts ! dont la mort, à jamais, voilera d'ombre nos chants !...
O morts dont la mort humilie le plus glorieux des survivants !...

Puissent ces pages, timides devant votre sacrifice,
Ranimer pour un jour votre mémoire
Et sur vos tombes évoquer cet esprit civilisateur
A qui vous fîtes l'offrande volontaire mais cruelle de votre vie.

O Evergètes de la France immortelle,
Qui proclamez maintenant son humaine bonté,
Dans les sphères où vous régnez,
Soyez les intercesseurs du Verbe solaire
Et les rédempteurs de la pensée méditerranéenne.

1918.

INTRODUCTION
A LA CONNAISSANCE
DE LA MÉDITERRANÉE

« De Sophocle à Mistral »... *L'auteur s'excuse de ce titre. S'il correspond exactement à la pensée qui nous animait dans notre activité chorégique ou dans nos essais critiques, il paraitra peut-être à tel censeur qu'il dépasse l'importance fort modeste des études réunies dans ce volume. Toutefois on voudra bien le tenir pour une haute devise qui oblige et oriente et l'accepter comme on accepte une ligature trop voyante par égard à son utitité.*

Ce recueil présente en même temps qu'un P. P. C. de nos recherches d'avant-guerre, une introduction à des ouvrages plus complets où serait constituée une synthèse des idées, des méthodes et des exemples, synthèse à peine effleurée ici.

Lorsque ces études ont été écrites, l'auteur ne pouvait que sentir confusément la tragédie guerrière qui déjà hantait l'Europe, le

---

Cette préface a été écrite au front, alors que, régiment par régiment, toute l'armée française, anxieuse et décidée, attendait d'être engagee dans la suprême lutte. Des circonstances dues à la « crise du papier » ou à d'autres causes ont retardé, à l'excès et jusqu'après la victoire espérée, l'impression de ce recueil. Il a paru préférable de ne rien changer à des pages qui portent la marque des jours tragiques.

Monde et surtout la fiévreuse pensée germanique ; il ne pouvait que pressentir à quelles hautes vertus, sous l'impératif des circonstances, la France allait être contrainte de faire appel.

Mais son angoisse devant la vie frivole et la conscience frelatée, si fort à la mode, lui servait de secret indice. Ses efforts — si faibles qu'ils fussent — tantôt par l'écrit, tantôt par l'organisation des spectacles de plein-air, étaient tous une protestation contre l'étourderie universelle (sauf en Allemagne), une hostilité préventive contre l'esprit à peine masqué de nos adversaires naturels, enfin une exhortation à dégager en nous l' « *héroïque* » *et* « *l'éternel* » *ou plus simplement le* durable, *l'*esprit de vie.

Par delà le plaisir et les insouciances partout répandus, ce rappel à la nature tragique des êtres et des choses n'étaient pas sans soulever de fines railleries. Hélas ! il fallait une autre tragédie et d'autre sang que celui du Bouc dionysiaque pour purger les délires et les erreurs !...

Pour que le Boulevard crut enfin que « *c'était arrivé* » *n'a-t-il pas fallu les Gothas ? Et les têtes creuses n'ont-elles point divagué près de quatre ans avant de renoncer aux niaiseries sans lendemain du* « *système D* » *et à la stratégie démotique du* « *t'en fais pas* » *?...*

Lorsque nous nous attachions à réveiller dans les hémicycles d'Orange, de Nîmes, de Béziers ou d'ailleurs les émotions, les ferveurs, « lis estrambord et l'enavans di fors » *(1) qui furent jadis la sauvegarde de nos ancêtres ; lorsque nous réunissions par*

---

(1) Les enthousiasmes et l'énergie des forts (Mistral).

milliers dans ces solennelles enceintes une élite intellectuelle et ces fermes paysans, granit de la France, nous étions plus heureux que d'avoir publié quelque livre éphémère. Cultiver les pures semences de Sophocle ou de Corneille, aider à la bonne volonté de nos nouveaux poètes cela ne valait-il pas mieux que balbutier trop tôt des phrases incertaines ?

Lorsque nous applaudissions aux écrivains qui restaurent (sans offenser en rien les libertés bien définies du citoyen) les disciplines intellectuelles et sociales nous songions à forger une âme à la fois plus souple et plus mâle à la France. Lorsque nous recherchions le sens et les origines réelles de sa civilisation sur la Méditerranée, nous éloignant ainsi des tendances vers l'esprit germanique, nous préparions des armes, des armes spirituelles, mères de toutes les autres.

Lorsque la gazette « Montjoie ! » *de notre ami Canudo, à la fondation de laquelle nous collaborions, inscrivait cet exergue : « organe de l'impérialisme artistique français » ne combattions-nous point déjà pour la prééminence de l'intelligence et du goût français, sans, d'ailleurs, rêver d'aucune oppression politique ou militaire ?*

N'y avait-il pas enfin certaine lucidité et je ne sais quel frisson précurseur dans cette page que le Feu *publiait à propos de la commémoration de Bouvines en avril 1913 :*

« Nous voulons célébrer Bouvines parceque nous sommes à l'heure périlleuse où il convient d'exalter nos victoires. Celle-ci est entre toutes, sinon la plus belle, la plus significative.

C'est à Bouvines que s'affirma nettement le patriotisme

français déjà tâtonnant sous Louis VI ; c'est à Bouvines que les milices populaires de France collaborant avec les chevaliers furent pour la première fois victorieuses des traditionnels envahisseurs allemands et septentrionaux ; c'est après Bouvines qu'un grand frisson de fierté et de joie, né d'une même cause, parcourut toute la terre des Gaules devenue, par ce spasme, la France ; et c'est après Bouvines que l'on vit un saint, Saint-Germain d'Amiens, apparaîssant aux fidèles qui lui reprochaient de n'avoir pas protégé contre les flammes la cathédrale placée sous son invocation, leur répondre par ces simples mots : « J'étais à Bouvines ! ». Magnifique témoignage qui montre combien, dès lors, le souci national l'emportait sur toute autre préoccupation.

Aussi devons-nous chercher dans les anciennes victoires qui nous constituèrent le secret des victoires qui nous maintiendront. Aujourd'hui, comme en d'autres temps, ceux qui parlent de décadence se trompent ou ne savent pas distinguer. Jamais la France ne fut plus prospère, plus généreuse, plus ardente, jamais elle ne fut plus digne de commander aux nations, plus impartialement digne de l'hégémonie dans la recherche de la civilisation.

Mais parallèlement à cette activité aussi géniale que dispersée, (ouvrage incohérent des éléments dissociés de la nation), jamais elle ne fut aussi divisée. Sa puissance d'action et d'initiative individuelle est formidable ; sa puissance d'action et d'initiative nationale (c'est à dire collective) n'est qu'un vague sentiment inorganique impuissant devant la putréfaction parlementaire. La France n'a ni chef qui l'exprime, ni ordre qui la rende consciente et redoutable. Elle est la proie des partis, et les partis préparent la défaite du plus merveilleux faisceau de forces qui ait jamais demandé un licteur.

Car telle est la vérité absolue : la France mérite la suprématie et peut être victorieuse. Le nombre, apanage de ses rivales, pas plus dans les conflits armés que dans la politique n'est l'arbitre. Aussi la France, qui fut la première, se doit de reprendre cette place qu'une défaite et deux générations honteuses et craintives lui ont à demi ravie.

Bouvines, première victoire où la conscience française se matérialisa dans un éclair glorieux, *Bouvines où pour la première fois la Patrie se sanctifia dans le sacrifice collectif du sang,* Bouvines nous aidera, par une commémoration brillante, à rappeler parmi nous l'idée et surtout la réalité de l'unité. Ainsi aux heures périlleuses toutes les fausses ou petites doctrines, toutes les nuances, sections ou embryons de sentiment et de solutions politiques, se résolvent au bûcher qui ranime la suprême flamme, la patrie.

Désormais nous savons, après toutes les rêveries si peu scientifiques, que la limite sociale de l'humanité est la nation. L'indéfini humanitaire n'a pas de réalité objective et la vie des sociétés, que conditionnent les mœurs et le climat, se définit par la nation. Nous savons aussi, et il convient de le répéter à toute occasion, que les propositions retentissantes sur le « droit », sur « la force du droit » ne sont qu'hypocrisie ou illusion. *La force du droit est prétention extrahumaine ou hypocrite parure. Il n'y a que la force de la force.* Puissent ceux qui ont le droit être forts !

D'ailleurs n'est-ce pas la beauté, la purification de la vie que cet état de perpétuelle épreuve ?...

Dans la *force*, certes, il est des catégories et nulle ne saurait être repoussée. Ni la force de l'esprit, ni celle du sentiment, — et les atténuations qui en découlent, — ne doivent abdiquer

devant la force physique ; mais ni les unes ni les autres ne peuvent — isolées, divisées, ennemies ou réciproquement indifférentes, — assurer le salut et la grandeur. Le Héros, comme l'Empire, ne surgissent que par la coopération. Et celui qui n'est pas fort sera opprimé ; et celui qui même fort n'aura pas l'audace de l'instinct ou de la pensée, celui-là sera vaincu. La paix est une bonne chose mais le goût de la paix est un goût mortel.

Puisse la célébration de Bouvines galvaniser en nous la volonté de vaincre puisque la victoire est la seule rançon de notre existence. »

Aujourd'hui, — et depuis combien de mois !... la bataille a passé des jardins de l'intelligence dans les boues infernales de notre sol : Poésie et réalité, *dirait, de son haut, le satanique Gœthe. Les combats ont succédé aux disputes et notre fierté sera d'avoir participé aux uns, comme aux autres. Ce petit livre n'a point d'ambition, sauf de prendre acte d'un passé bien révolu. Trop heureux serions-nous si le sort nous permet, plus tard, de reprendre la même lutte d'une âme plus âpre sinon plus résolue, d'une pensée confirmée en cela, transformée en ceci ?*

Car, à la paix, les pensées comme les actes aborderont d'abruptes pentes. Corps et matières, torturés par l'effroyable subversion, conserveront-ils ce surcroit de sève dont s'alimentaient les plus hauts états de l'intelligence ou de la sensibilité et ne faudra-t-il pas désormais négliger les dilections de jadis afin de satisfaire aux moins subtils mais primordiaux appels de la vie sociale ?

*
* *

De ces dilections, méandres de la pensée où s'épanche une société heureuse, on retrouvera des aperçus dans ces pages un peu hâtives pour de si complexes problèmes. Pages qui témoignent, j'y insiste, bien plus d'une activité personnelle continue qu'elles ne constituent des méditations satisfaites. On voudra bien les lire dans cet esprit.

Entre les essais relatifs aux spectacles de plein-air (1) ou à l'art tragique et ceux consacrés à Frédéric Mistral on a placé une étude, au premier regard disparate, sur un salon d'arts plastiques afin de vérifier une fois de plus ce principe qu'une esthétique doit satisfaire à tous les arts.

Le lecteur attentif trouvera des harmoniques entre ces diverses études, écrites cependant à de longs intervalles. Non pas que ces correspondances aient été concertées, mais elles découlent naturellement d'une certaine continuité dans la façon de considérer ou d'analyser les idées, les hommes et les choses. Elles dépendent plus fortement encore des harmonies évidentes qui lient les aspects de tout ce qui naît ou croît sous l'influence de la Méditerranée.

Le Français cultivé n'ignore pas que, si la France est sa patrie, c'est-à-dire, pour lui, le support de toute action et de toute notion, sa culture ouvre à d'autres étendues son cœur et son cerveau. Ceux-ci plongent dans l'espace ou dans le temps plus avant que la France même et s'alimentent au foyer d'une civilisation, qu'on

(1) L'essai intitulé « *La Dramaturgie d'Orange* » est le seul qui ait naguère paru sous la forme d'un petit volume in-12 et sous ce même titre.

appela jadis humanisme, *qu'on a prétendu nommer la « civilisation européenne », mais qui est proprement* la civilisation méditerranéenne.

Ce sont les flots de la Méditerranée — cet Océan tempéré — qui ont lié et relié (1) les peuples dont chacun incarne l'un des éléments premiers de notre culture. Ce sont les mêmes eaux, illuminées de la même lumière, chauffées du même soleil qui ont, par les analogies du climat, des paysages et des aliments, inspiré à des peuples de génie divers la même notion des limites *où l'activité et l'esprit humains doivent se tenir pour réaliser avec santé et avec plénitude.*

Sur ces seules rives, sont nés, comme fleurs naturelles, le sentiment des nuances, l'horreur des funestes excès, en un mot ce sens de la mesure, de cette Mesure fille de la Némésis athénienne, qui maîtrise les débordements de l'esprit ou des choses, qui s'appelle tantôt Harmonie, tantôt Justice, et qui s'appelle Droit dans le conflit actuel.

*
* *

Limite et mesure *voilà les deux « clefs » de cette « musique » méditerranéenne, que déjà Platon invoquait, et qui, aujourd'hui encore, orchestre de si complexes et si différents génies. Ces deux*

---

(1) On lira plus loin la strophe de Mistral :

« Aquelo mar toujour risènto
Diéu l'escampé de soun clarun
Coume la cencho trelusènto
Que deù liga ti pople brun. »

mots contiennent le secret des réalisations, le secret du bonheur, le secret de l'équilibre matériel, moral et spirituel. Ils s'opposent à ce goût du colossal, à ce sentiment de l'indéfini, à cette philosophie des absolus que les Allemands depuis des siècles publient bruyamment ; goût, sentiment, philosophie sans harmonique mesure avec les possibilités terrestres. Malheureux Germains !... cette guerre devait leur donner « l'empire du monde » !... Qui trop embrasse !... dit près de moi un paysan habile à lancer la gracieuse grenade...

On estimera peut-être que cette expression de « civilisation méditerranéenne » est inutile ou ne représente qu'une fantaisie verbale.

Non.

Les mots ont leur vertu. Ils décrivent. Ils limitent. Ils orientent. Une dénomination fondée sur des réalités maintient la pensée dans la voie droite, entre les barrières du vrai. Une dénomination imprécise laisse libre cours aux interprétations, aux « nuées »... Notre Thulé, à nous, la voilà ! C'est une de ces îles souriantes qui surgissent des eaux violettes plus belles que le rêve...

La civilisation qui s'est formée au cours de plus de trente siècles sur les rives de la Méditerranée par l'office de l'Egypte, de la Grèce, de Rome et du christianisme catholique ; qui s'est épanouie avec Périclès, Auguste, le Moyen-Age, la Renaissance, le Grand Siècle Français ; qui s'est exaltée jusqu'à des excès tels que le Messianisme juif, l'Islamisme, la Réforme et la Révolution française ; qui a chancelé à la veille de la bataille de la Marne pour ressurgir un matin de septembre et grouper sur le sol de

France, en un faisceau encore mal coordonné, les peuples libres de deux continents, — cette civilisation quel autre nom pourrait-elle porter qui la situe mieux dans ses origines, dans son développement et dans ses fins ?

Les doctrines différentes, les génies disparates dont elle participe et qu'elle équilibre se sont tous baignés dans les flots merveilleux de la grande Mer intérieure.

Terrestre, elle doit porter le nom de la souple et châtoyante écharpe qui unit ses sources diverses.

Quelle autre civilisation prétendrait rivaliser avec elle ? Elle est l'Unique. Elle est l'Homme. L'effort germanique — qu'ils ont appelé Kultur *ou* Deutschtum *— n'est pas beaucoup plus qu'un effort de Caliban qui, ayant lu les livres magiques de Prospéro, s'en est gavé jusqu'à devenir pléthorique. Comme l'a montré M. Guglielmo Ferrero, dans un livre remarquable, le Germain orientant sa recherche vers la quantité s'est détourné de la seule prééminence humaine: la qualité (1). La* qualité *est la recherche méditerranéenne.*

---

(1) Déjà, depuis longtemps Charles Maurras avait écrit cette sentence dorée : « la victorieuse du Nombre, la claire et douce qualité ». Rencontre ou filialité de pensée qui ne sont que vérification et preuve. La qualité est le labarum de l'élite, la mère des hiérarchies. N'était-il pas naturel que l'Allemagne y répugnât, elle qui, sous la voûte de ses glaives impériaux, a couvé toutes les erreurs démocratiques ?

Sur ce dernier mot une observation est nécessaire : les vocables démocratie » et « démocratique » sont employés le plus souvent, au cours de ce livre, dans un sens péjoratif. Pouvait-il en être autrement dans des essais d'esthétique ? Existe-t-il un « démocrate » cultivé qui prétende

L'affreuse lutte, à l'instant où j'écris ces lignes, s'exaspère entre les forces d'ombre et celles de lumière. Combien parmi ceux qui, l'âme et le corps fracassés, pourriront dans ce sol torturé, combien sauront la grandeur de la tragédie où ils succombent ! Avions-nous bien su préparer la conscience publique aux efforts qui l'attendaient ? Combien sa puissance eut été décuplée si les notions avaient répondu aux virtualités. Examinons-nous, connaissons-nous afin d'affronter avec plénitude les heures d'épreuve...

Et, pour apaiser l'anxiété de notre cœur, que notre pensée s'évade un instant vers les beaux rivages du bonheur, vers cette Mer divine dont elle reste amoureuse parce que chacune de ses palpitations soupire vers la bonté, la justice et la paix...

Aux Armées, 24 mars 1918.

---

que les règles de l'art et le goût viennent de la foule ? Toutefois nous n'avons jamais songé que la fin des sociétés ne soit point la recherche du bonheur public. Cette guerre finie, souhaitons que, soit par le jeu, limité à leur zône, des syndicats, soit par une nouvelle constitution, le peuple obtienne les libertés et l'activité civique qu'il mérite et qui l'affranchira de la tyrannie de ploutocrates égoïstes ou stupides. Mais que nul, dans cette refonte, n'oublie l'élite intellectuelle (née ou récente) sans qui rien n'est possible.

La Dramaturgie d'Orange

Circonstances.

Au moment où je m'apprête à réunir les éléments (1) de cet essai, — (dont ce premier volume ne constitue que la base en s'occupant des *faits* et sera couronné par une seconde partie où je donnerai la *Théorie de la tragédie nouvelle*) — je me souviens de vous, ô beau soir, soir doré où m'apparut l'idée esthétique de ma race !

C'était à cette minute solennelle où la terre entre en recueillement, où l'émotion de la mort donne des

---

(1) Cet essai est établi à l'aide des principales études d'une campagne, commencée en 1902, comportant plus de quarante articles parus dans les organes suivants : *Les Annales*, *L'Art moderne*, *Les Arts de la Vie* *Le Censeur*, *La Chronique*, *Le Chroniqueur de Paris*, *L'Europe artiste*, *La Grande Revue*, *L'Idée Libre*, *Le Ménestrel*, *Le Mercure de France*, *Le Nouvelliste de Lyon*, *La Pensée*, *La Plume*, *La Revue Hebdomadaire*, *La Revue Littéraire de Paris et de Champagne*, *La Revue Théâtrale*, *Le Théâtre*, *Le Thyrse*, *Les Cahiers de Mécislas Golberg*, etc.

ailes à l'âme. Devant moi se dressait le Mur séculaire, hiéroglyphe d'énergie et de fatalité ; j'étais assis parmi l'harmonieuse conque des gradins et je tenais dans ma main la Main inanimée qui m'ouvrit alors la porte du Destin.

Dans le silence les pierres parlaient et je compris l'immense désir de l'Homme, l'impérieuse nécessité du théâtre comme créateur de rêve, de beauté et de béatitude, puisqu'un effort aussi colossal avait été fait en son nom dans cette petite ville, si colossal que le Temps malgré dix-huit siècles n'avait pas prévalu contre sa durée.

Le théâtre qui n'était jusqu'alors pour moi qu'un motif d'amusement, qu'un lieu de délassement, m'apparaissait brusquement comme un trépied d'exaltation, comme la cadence plastique et lyrique de la vie. J'avais assisté, j'allais assister à des spectacles dont le caractère grandiose, presque religieux jetait, par la communion de la multitude, de la nature ambiante, de l'architecture, du rythme et de l'idée, tout un peuple en une sorte de transe divine et lui révélait, dans la joie, les états héroïques, typiques ou sacrés de l'humanité.

Les piètres anecdotes, les cocasseries, les drames aux émotions stupides auxquels nous ont habitués

nos villes existaient-ils? Quel rapport avaient-ils avec le destin et la noblesse de l'homme? Je reconnus que le sens cérémoniel du théâtre était perdu et que dans ce lieu palpitait encore la divine étincelle.

Puisque nos sociétés, toutes hiérarchies détruites, se fondent au creuset cruel de l'anarchie intellectuelle pour une réorganisation, je crus que le devoir de l'artiste était de transformer le théâtre en temple des traditions précises et des aspirations confuses, de lui donner une fonction d'allégresse et de purification. L'heure était propice : les spectacles du théâtre d'Orange commençaient à être imités; les populations séduites retrouvaient des émotions analogues à celles que provoquent les grandes cérémonies traditionnelles.

***

Depuis ce temps un fait s'est dégagé, fait primordial, évident, salutaire : *l'imitation d'Orange a donné naissance au* « PLEIN AIR » *et le plein air ne permet pas la médiocrité, ni la vulgarité, ni le réalisme*, figures inférieures de l'art par qui les démagogues de l'esthétique ont essayé d'introduire le peuple, naïf et ignorant, dans le temple de beauté comme ils l'avaient introduit, douloureux et ivre, dans les palais.

Or il est temps que la collaboration de l'air libre vienne déjouer l'hypocrisie des Homais du théâtre qui tentent de mettre sur de courtes réalisations, sur de plus pauvres conceptions les noms glorieux et consacrés.

La « Tragédie Nouvelle ».

Diverses œuvres et notamment les dernières pièces (d'ailleurs si intéressantes et si fortes) de M. Paul Hervieu ont servi de prétexte à ce nouveau vol du Zaïmph.

On a parlé de tragédie moderne... Les efforts pour raviver la tragédie traditionnelle, les spectacles de plein air donnèrent du sel à la discussion. Certains prétendirent qu'il y avait là mélodrame et non tragédie. M. Brunetière fit un article imprécis, tel critique jugea puéril la prétention de séparer les deux genres! M. Charles Méré publiait récemment un livre : *La Tragédie contemporaine*, dont la première partie fort juste préparait une seconde partie moderniste à l'excès, en horreur légitime des campistronades.

La première du *Réveil* ranima la querelle : les critiques discutèrent sur les deux vocables, préoccupés beaucoup plus de jongler avec ces deux mots

que de pénétrer les réalités profondes qu'ils expriment. Ni les uns ni les autres, ne se sont enquis de la vraie nature du mélodrame et de la tragédie.

Il est beau de vouloir que la tragédie renaisse. Je le veux aussi, j'y ai travaillé selon mes forces et j'y travaillerai ; mais encore faut-il que ce soit *elle* qui reparaisse, non pas quelque bourgeoise jouant à la grande dame.

Quand on crée un genre on lui donne l'orientation, la nature, les caractéristiques que l'on veut ; lorsque ce genre est très ancien on ne peut, sous prétexte d'évolution, le défigurer. Si d'aussi totales transformations sont nécessaires pour l'harmoniser à l'époque, c'est qu'il y a entre lui et l'époque incompatibilité. Alors, sa disparition est préférable. Alors, il faut créer un autre genre, adéquat au temps.

Je crois que les défenseurs de la « tragédie contemporaine » pratiquent actuellement cette défiguration. Ce qu'ils rêvent, ce que certains réalisent de leur rêve, n'est pas de la tragédie.

Nul plus que moi ne croit que stagner c'est mourir. Les genres doivent évoluer ; seuls durent ceux qui évoluent ; mais il y a en art des sphères. *Tout art pour garder sa nature essentielle doit évoluer dans sa sphère et non descendre dans une sphère inférieure.*

S'il le fait, il se transforme et un autre genre naît.

La tragédie est, au sens étymologique du mot, aristocratique. Or, on prétend la rendre bourgeoise. Becque le premier l'observa. Mais le théâtre bourgeois n'est qu'un « laboratoire plus ou moins fécond de l'analyse de la vie quotidienne », a dit M. Ricciotto Canudo. Je me garde encore de considérer ici la tragédie dans sa plus haute et prime forme, la religieuse : le débat serait inutile et la question appartient à la seconde partie de cet opuscule. La tragédie est un art, c'est-à-dire une création où tout est ordonné, inventé selon des rythmes d'une pureté transcendante. On prétend d'un art de synthèse faire un genre d'observation.

Pour se justifier on s'empare d'un mot bien contemporain, d'un mot fétiche qui a excusé toutes les récentes incohérences. C'est au nom de la *Vie*, pour la *Vie* que l'on transforme. Et ce mot permet de ne plus réfléchir, d'oublier synthèse, goût, eurythmie et beauté, ces correctifs que l'intelligence impose à la vie et par la vertu desquels l'art contient la vie et de plus la transfigure. Qu'est-ce que la vie au point de vue tragique ? Ce sont des âmes typiques et des formes d'un lyrisme nouveau. Ce n'est pas nécessairement des messieurs et dames actuels, des jaquettes,

des vestons, du style de boudoir. Car, voici, le point essentiel, la tragédie n'est pas seulement caractérisée par les sujets où la Divinité, le Destin, la Volonté, les Passions se mêlent et s'entrechoquent : elle consiste aussi dans une *forme de nature particulièrement élevée* et qui exige une atmosphère libérée de toute contingence, des personnages d'exception, enfin un langage lyrique.

En résumé, la tragédie prend son pathétique, son tragique, son héroïque dans l'époque quand il y en a ; — il y en a toujours un peu — et sa forme dans cette même époque quand l'époque est plastique et lyrique.

Or, la nôtre, dans la vie citadine et grâce aux modes du jour ne l'est guère. Tel est le dilemme. Lors même que l'époque favorise l'art, n'use-t-on pas du recul, et ne fait-on pas d'une aventure un mythe?

Ce point est le principal, le faux-fuyant de la médiocrité. Aussi le reprendrai-je, le développerai-je sur une autre face.

Qu'est-ce que la Tragédie ?

Parmi les arts la tragédie a pour sœurs la statuaire monumentale et sacrée, la fresque, la symphonie. Ces comparaisons la situent. A côté de Michel-Ange

Eschyle, à côté de Phidias Sophocle, et Racine auprès de Raphaël. C'est, avec l'épopée et la poésie lyrique, le grand art littéraire, alors que la comédie, le drame ou le roman sont, par leur objet réalistique, d'ordre inférieur. La tragédie est tout entière une invention du génie humain ; le cerveau de l'homme y a plus de part que l'imitation des apparences immédiates des choses ; elle ne connaît pas la servilité et si elle imite c'est après un choix délibéré.

Dans les diverses dissertations sur ce thème, on a surtout considéré la tragédie dans ses *effets*, quelquefois dans son *essence ;* jamais on n'a dégagé les principes majeurs de sa *forme*. Discuter sur les péripéties, la condition des personnages, le nombre des actes, etc., c'est s'arrêter aux apparences et au métier, ce n'est pas s'expliquer sur la nature intime de l'expression tragique.

Un roi, ce n'est point parce qu'il est roi qu'il peut entrer dans un ouvrage tragique, c'est parce qu'il appartient plus généralement aux grands, par leur rôle et leur liberté d'action, de montrer certaines des qualités convenables. On l'a trop oublié : la tragédie est un *art*, c'est-à-dire qu'elle tient son action, son effet de l'exécution, et les plus grandes idées, les plus forts sentiments empruntent leur relief au relief de la forme et leur valeur à sa valeur.

Les deux éléments constitutifs de la tragédie sont le thème et l'expression, ou mieux le *sujet* et l'*exécution*, au sens que l'on donne à ce dernier terme dans les arts plastiques. L'un et l'autre lui sont nécessaires, essentiels et il est aussi impossible de donner une définition de la tragédie que d'en composer une sans fixer et respecter leurs qualités.

On a négligé le second élément et voilà pourquoi l'on a cru faire des tragédies en montrant « que la vie quotidienne et banale des individus les plus insignifiants peut avoir des minutes d'angoisse aussi tragiques que la brillante destinée des grands et des héros » ; voilà pourquoi Brunetière a pu dire : « Dans la vie moderne, la vie que nous vivons tous les jours... la matière tragique est diffuse, comme dans l'histoire ; et il ne s'agit que de la reconnaître. Le décor, le « milieu », le costume, le recul du temps, la « condition » des personnages, toutes ces distinctions ne sont qu'à la surface. » Une tragédie de sujet contemporain est impossible parce que les formes et la langue actuelle, parce que toute actualité (de tout temps), disconviennent aux exigences plastiques et poétiques du genre. Entre le point abstrait qu'elle poursuit et les éléments concrets qui servent à celui-ci de support, il ne faut pas que l' « actualité », vienne fausser le difficile équilibre.

Dans son essence ou sujet, *la tragédie représente les débats de la conscience individuelle soit avec le Mystère soit contre les circonstances et les collectifs terrestres.*

Dans sa forme ou exécution, *la tragédie montre une action une et logique, à l'aide de personnages qui, quelle que soit leur condition, sont plastiquement beaux, d'une extrême dignité et s'expriment dans un langage élevé et poétique.*

Cette définition convient à toutes les tragédies et permet, pour l'avenir, toutes les innovations de sujet, de pathétique et d'expression, sous la seule condition de garder à ce genre son caractère suréminent et synthétique.

Toute la grandeur de la tragédie est en cela : s'adresser à la fois à la sensibilité et à la conscience et les émouvoir l'une par l'autre ; être la plus harmonieuse représentation du mystère de l'existence ; arracher les hommes à la réalité par un spectacle incomparable ; accélérer la vie de leur cœur et de leur intelligence ; enfin les élever jusqu'à l'*extase active.*

Pour cette exaltation de l'âme, pour ce ravissement des yeux et des oreilles les moyens littéraires ne suffisent pas. Harmonie complexe, la tragédie demande

la collaboration de deux sciences : la métaphysique et la psychologie, et de quatre arts : la poésie, la sculpture, la peinture et la musique vocale. Par les idées qu'elle révèle, par les sentiments qu'elle développe, par son langage concis et poétique, par la beauté nécessaire de ses personnages héroïques, par l'harmonieuse composition des scènes et du décor, par le rythme des phrases et leur diction modulée, la tragédie exige les qualités souveraines de ces deux sciences, de ces quatre arts et compose à l'aide de ces deux éléments une musique suprême.

Ainsi ne revient-elle pas, — et par quelle voie sinueuse — à son origine ? C'est ici qu'apparaît, lumineuse et simple, l'origine de l'art hiératique du théâtre.

Les origines naturelles.

La Danse fut l'art initial. Le geste fut la première expression par laquelle l'homme extériorisa le mouvement et communiqua avec l'univers.

La Musique vint ensuite et la voix s'éleva pour mesurer le mouvement et transporter dans le temps, les rythmes primordiaux.

L'imagination fixée sur les temps antéhistoriques aperçoit donc comme premières manifestations de l'homme un geste et un chant.

Ces deux arts contiennent le principe de tous les autres — architecture, sculpture, peinture, poésie — puisque à leur état religieux ils sont dans la réalité ces états héroïques ou typiques de l'homme dont les autres arts — arts secondaires — ne sont que la représentation par des instruments seconds, moins directement humains que l'homme même.

Il est donc vrai que le Théâtre, complément du Temple, Temple véritable dans une époque où le Temple n'est point ou n'est plus, est le plus haut, le plus synthétique des arts. Essentiellement basé sur la Parole rythmée (musique) et sur la Danse, il enferme tous les autres arts et impose leur fusion.

Cette fusion, aux temps primitifs, était spontanée et naïve. Aujourd'hui que la civilisation méditerranéenne a atteint son apogée et que par elle l'humanité entre dans une ère nouvelle, l'ère de l'Esprit, le Théâtre, image stylisée de la vie, retrouve sa synthèse initiale, synthèse non plus spontanée mais conquise par la volonté et par la réflexion.

Danse, Verbe, Musique unis dans une harmonie précise de forme, indéfinie d'expression, voilà la finalité que poursuivent les poètes, les musiciens du théâtre et même certains acteurs supérieurs.

Une telle conscience de la nature profonde d'un

art, lorsqu'elle sera, par les efforts communs, par la fréquentation des hautes œuvres entée solidement sur la vigueur des nouvelles générations, enfantera des fruits admirables.

Or cette notion se précise et s'impose par un travail lent mais sûr. Le Théâtre de plein air oblige le Théâtre, nouvel Antée, à toucher la bonne Nature pour reprendre force et grandeur. Une pléiade de poètes ardents et secoués par l'émotion des découvreurs, écrit des œuvres où la Nature écarte la convention et le souvenir. Le Théâtre antique d'Orange qui fut l'ancêtre et qui reste, par son incomparable perfection, le diapason, a « ouvert la belle marche fougueuse » des nouveaux auteurs et des nouveaux chorèges.

Les spectacles de plein-air.

Je parlerai plus loin des théâtres de plein-air qui se sont signalés par leur importance ou par leur durée, mais voici une incomplète nomenclature de ceux récemment créés.

A Champlieu, près d'Orrouy, sur la route qui relie Compiègne, ville impériale, à Senlis, ville peuplée de souvenirs royaux, la Société française des fouilles archéologiques a dégagé les vestiges, fort mal

conservés d'ailleurs, d'un théâtre gallo-romain. Dans ce théâtre qui pouvait accueillir 4.000 spectateurs, protégés du soleil par l'orientation au Nord et surtout par un vélum que, dit-on, on a rétabli, on a donné le 8 juillet 1906 une représentation du *Cyclope* et de l'*Iphigénie* de Jean Moréas, avec M. et Mme Silvain et M. Albert Lambert fils.

A Marseille sur l'ombreuse place du Palais de Justice, la scène étant dressée devant la colonnade du Palais, l'intelligent tragédien Léon Segond a donné, les 20 et 30 juin 1906, des représentations des *Erynnies* de Leconte de Lisle.

Marseille, enfin, sur l'initiative de MM. Paul Barlatier et Auguste Rondel va *construire* dans un site splendide un Théâtre de plein-air, le premier érigé depuis l'antiquité (1). Namur veut imiter Marseille.

A Aulnay-sous-Bois (Seine-et-Oise), sur la pelouse du château, on organise depuis deux ans, en juillet, des représentations d'un poème dramatique sur l'histoire d'Aulnay, *Floréal,* par M. Jules Princet.

Aux environs de Tours, à Courçay-sur-Indre, un

(1) Ce théâtre ouvert depuis que cet essai fut écrit, a donné sous l'invocation d'Athena-Niké, de fort intéressantes représentations.

Théâtre de la Nature vient d'être fondé dans un décor naturel, parmi les roches et les bois, près des fontaines, sur l'initiative de MM. Hubert-Fillay et Gérard de Lacaze-Duthiers, etc... On a représenté divers ouvrages poétiques de M. Hubert-Fillay, poète de Touraine.

A Fontenay-aux-Roses, par les soins des *Rosati*, au *Théâtre fleuri de la Roseraie* de M. Gravereaux, une fantaisie persane en vers de M. Emile Langlade, les *Rosiers de Zaala*, fut interprêtée l'an dernier par Mlle Madeleine Roch, de la Comédie Française.

Luchon, Toulouse, Périgueux, ont organisé des représentations dans des sites naturels appropriés, sous la très habile direction de M. Jules Rateau, Le théâtre ruiné de Carthage-la-détruite a revécu ; Timgad et Alger grâce à l'activité de M. Garnier ont eu des spectacles avec les Silvain.

Dans les contrées septentrionales on brave le climat : aux environs de Bruxelles, au *Théâtre en plein-air* de Genval-les-Eaux, on a joué, le 2 septembre 1906, *Phyllis*, tragédie en 5 actes de M. Paul Souchon. Ce théâtre organisé avec succès par Mme Antonia Guilleaume et M. H. Liebrecht est constitué par un hémicycle en gradins de terre briquetée

devant lequel s'étend un petit lac qui le sépare de la scène.

Tant de faits attestent que les Théâtres de plein air ne sont pas seulement une mode (1). Quelles sont les causes d'un mouvement si accentué? C'est en les recherchant que nous saurons s'il n'y a là qu'une fantaisie passagère ou bien l'expression d'un dessein véritable et voué à un développement progressif.

Ces causes sont de deux sortes : les unes extérieures et superficielles, les autres profondes.

Les premières sont les plus immédiatement visibles. Il est indiscutable que l'idée des représentations en plein air naquit du succès prodigieux obtenu par celles du Théâtre antique d'Orange, dont la beauté extraordinaire n'a jamais été dépassée, à peine atteinte. Plusieurs fois des personnalités locales avaient tenté des représentations devant le Mur

(1) En Angleterre même, à Warwick et à Oxford, on a donné des représentations analogues. — Depuis l'époque où cette nomenclature succincte était dressée, c'est par centaines que les représentations de cet ordre se sont comptées. Avant la guerre les théâtres de plein-air, dont plusieurs avaient été créés sur notre initiative et selon nos indications, étaient devenus un peu partout la grande et haute récréation d'été, un véritable épanouissement de l'esprit et du goût. Nous ne ferons que rappeler les représentations données dans la médiévale cité de Carcassonne, celles de Tulle en Limousin, de Coursan près Béziers, de Lillebonne, de Montpellier, de Fréjus, de Salon et d'Arles en Provence. (Note de 1918).

colossal : l'imperfection de l'organisation, leur excessive rareté, l'absence d'idées directrices empêchèrent le succès de ces premiers essais (1869, 1874, 1886). En 1888, *le Félibrige* et *la Cigale* ayant pris l'initiative des Fêtes et en ayant confié l'organisation à M. Paul Mariéton, esprit de haute culture méditerranéenne, poète d'un classicisme original, auteur de *la Terre Provençale*, livre frémissant du génie et du destin d'une race, les Fêtes d'Orange connurent une heureuse périodicité et prirent avec *Œdipe-Roi*, joué par le grand Mounet-Sully, un sens précis et définitif : *maintenir l'idéal classique évolutif et proclamer l'art méditerranéen.*

M. Paul Mariéton (1) se fixa un but : reprendre l'institution admirable des Dionysies antiques où la population d'une ville entière recevait des leçons de conscience et de civisme. Il fallait un esprit supérieur pour concevoir cela, une extrême dextérité pour y parvenir ; il y fallait surtout un entier désintéressement. Paul Mariéton fut à la hauteur de cette tâche ;

(1) M. Paul Mariéton est mort en 1910. Ce fut une perte inoubliable pour ses amis ; ce fut une plus grande perte pour le service de la beauté. Il avait été le grand et désinvolte animateur de ces jeux divins. Nous eûmes la joie pendant près de dix années de collaborer avec lui pour l'organisation de ces festivals. (Note de 1918).

d'année en année ses chorégies crûrent en importance et en beauté. Enfin, outre les ouvrages classiques, de succès certain, Mariéton ouvrit le Théâtre à la poésie nouvelle. Il attira une élite française et européenne à ces festivals de la vie lumineuse. Il y tint avec sa verve de « grand Florentin » des *symposions* d'art et de goût.

Je n'énumèrerai pas les nombreux ouvrages connus qu'il donna, avec d'incomparables interprétations ; je nommerai seulement les œuvres nouvelles : l'*Alkestis* de M. Georges Rivollet, le *Pseudolus* (d'ap. Plaute) de M. Gastambide, *Les Phéniciennes* de M. Georges Rivollet, *Œdipe et le Sphinx* de Péladan, et l'an dernier, avec M. Antony-Réal fils, *Polyphème* d'Albert Samain, *Hécube* de M. Lionel des Rieux, (1) *Sapho désespérée* de Mme Mardrus, *Les Funérailles d'Homère* de M. Elzéar Rougier.

Le retentissement universel qu'eurent depuis 1888 ces représentations, la rigueur avec laquelle M. Mariéton les maintint dans une direction unique et élevée, les triomphes qu'elles valurent à certaines

(1) Le comte Lionel des Rieux d'Ancézune, lieutenant au 112e d'infanterie a été tué à l'ennemi le 27 février 1915 à Malancourt en Lorraine. Ce gentilhomme, servant des Muses, est tombé en preux de la douce France. (Note de 1918).

œuvres et à certains artistes, l'enthousiasme populaire qu'elles suscitèrent, l'ardent désir qui poussait à jouer des acteurs souffrant du discrédit où succombait l'art tragique, toutes ces raisons donnèrent l'idée à d'autres personnalités de tenter des entreprises analogues, sûres qu'elles étaient désormais de trouver non seulement des artistes mais encore un public. A ces motifs, d'autres s'ajoutèrent différents selon les lieux : ici, un certain goût de faste et la recherche de prétextes à ripailles ; là, la nécessité d'amuser les gens en villégiature; ailleurs la vanité urbaine jointe à l'esprit entreprenant des Syndicats d'initiative, ailleurs encore le désir tenace d'un poète régional de se voir jouer.

S'il y a dans ces faits quelque explication à l'esprit d'initiative, suffisent-ils à motiver l'affluence, parfois extraordinaire, du public à ces spectacles? Alors apparaissent les autres causes de ce mouvement, causes profondes, probablement essentielles, causes véritablement et heureusement fécondes, qui prennent base dans les idées et dans la propagande d'art populaire dont on se préoccupe si fort depuis quelque temps.

Les revendications socialistes ont obtenu ou sont

près d'apporter au peuple les loisirs (1) qu'il souhaite autant par besoin que par envie de s'acheminer vers les joies, les délassements que jadis les seuls privilégiés connaissaient. Sollicitée par des lectures vagues assurément, mais cependant suggestives, par une réclame intensive, par l'attrait de noms fameux, par le développement graduel de l'instruction obligatoire, la foule à ressenti le besoin de spectacles, de mirages à son imagination accrue. Comme il n'en n'était point qui, dans l'ordre de beauté et d'élévation morale, lui fussent facilement — j'entends économiquement — et agréablement accessibles, elle préféra, à ne rien contempler, s'entasser dans les salles surchauffées, souvent malodorantes, des music-halls géants ou des cafés-concerts exigus.

Cette nécessité d'organiser des spectacles ne fut pas comprise par les premiers gouvernements de la troisième République, car jamais et en aucun lieu on ne vit aussi peu de réjouissances publiques.

L'art de gouverner est l'art d'occuper les hommes, de les occuper à des travaux, à des guerres ou à des fêtes. Or, il faut, sous peine de convulsions redouta-

(1) Lorsque nous écrivions ceci, la loi du repos hebdomadaire n'était pas encore votée. Elle souligne tous nos propos, quoique insuffisante par la faute d'une industrie trop timide.

bles, que ces diverses activités se tempèrent les unes les autres.

L'imagination populaire, son avidité de splendeurs et de rêves, son goût du faste et du grandiose, son horreur de l'ennui, son désir de gaieté exigent impérieusement des festivités. On commence aujourd'hui à s'en apercevoir : il était temps pour la tranquillité sociale.

Jadis, les fêtes étaient innombrables. Chaque corporation avait la sienne ; les grands à tout propos en donnaient à certaines époques de l'année. Des jours, des semaines se passaient en carnavals, galas, parades, cortèges, danses et réjouissances divers. Les cérémonies religieuses et les processions contribuaient aussi à cet ordre de satisfactions, à ces communions publiques dans une même joie, dans une même idée. En Italie les fêtes atteignaient des proportions incroyables : l'art et la vie ne faisaient plus qu'un seul *acte* admirable.

La Révolution Française avait compris l'utilité des fêtes. Avec sa manie d'autoritarisme et de légifération systématique, elle ne manqua pas d'employer comme moyen de propagande et d'instruction les spectacles de toutes sortes : fêtes et représentations. Mirabeau, David, Danton, Robespierre, Boissy d'An-

glas, M.-J. Chénier, proclamèrent la nécessité et la grandeur sociale des fêtes à instituer. La Convention Nationale, le Comité de Salut Public, par des décrets et par des arrêtés, par la nomination de Commissions spéciales, commencèrent la préparation de fêtes périodiques ; David en établissait des plans pompeux et souvent puérils. On essaya même de transformer les théâtres officiels comme le Théâtre-Français en *Théâtre du peuple* (1).

La tourmente impériale d'abord, l'art romantique ensuite, qui est le plus contraire, nous le verrons, à l'art du « plein air », les préoccupations et les hésitations sociales empêchèrent ces projets ou des projets plus pondérés, plus complets de se réaliser.

Mais aujourd'hui où la société semble avoir pris une forme pour longtemps solide, sinon définitive, où l'Etat n'a plus à lutter constamment contre les ennemis intérieurs et extérieurs, où le peuple a plus que jamais des loisirs, où il s'agglomère de plus en plus dans les villes, et risque de s'y ennuyer ou de s'y pervertir gravement ; maintenant que les pouvoirs publics centraux ou régionaux ont laissé de plus en plus à l'initiative privée l'organisation des divertis-

(1) Comité de Salut Public, 20 ventôse an II (11 mars 1794).

sements publics, leur nécessité et leur noblesse s'imposent à nouveau.

Cette initiative s'est multipliée. A Orange même, d'autres « chorèges » briguèrent de la municipalité l'avantage de diriger des festivals. Mme L. Caristie-Martel, pendant deux années, obtint la concession du Théâtre. Elle y donna en 1903 l'*Orphée* de Gluck, *Phèdre* avec Mme Sarah-Bernhardt, la *Légende du Cœur*, drame provençal de M. Jean Aicard. La seconde année, Mme Caristie-Martel eut le mérite de montrer trois œuvres nouvelles : l'*Hippolyte couronné*, drame antique de M. Jules Bois et deux tragédies de poètes provençaux : *Cynthia* de M. Joseph Meunier et une autre de tendance mystagogique, de splendide lyrisme, *Dionysos*, de M. Joachim Gasquet. M. Antony Réal fils, sur les incitations de M. Silvain, fit représenter, en 1903, l'*Iphigénie* de Jean Moréas laquelle était depuis longtemps déjà reçue par M. Paul Mariéton. M. Mariéton dût, en 1906, pour satisfaire à des exigences municipales s'associer avec M. Réal.

Voici maintenant une nomenclature succinte des manifestations les plus importantes qui s'inspirèrent d'Orange :

A Béziers, M. Castelbon de Beauxhostes a utilisé

un cirque en briques et en bois, qui s'ouvre devant une scène de proportions gigantesques. Cette scène ouverte depuis 1898 permet des développements colossaux de décors et de figuration. Elle a été presque exclusivement consacrée à la musique, surtout aux derniers ouvrages de M. Saint-Saëns. On y a donné entre autres : *Déjanire, Parysatis* de Saint-Saëns, le *Prométhée* d'après Eschyle par MM. Ferdinand Herold et Jean Lorrain, musique de M. Gabriel Fauré, interprêté par M. de Max, les *Hérétiques*, drame de M. Ferdinand Herold, musique de M. Levadé, l'*Armide*, de Gluck, la *Vestale*, de Spontini, etc. Ces arènes peuvent recevoir plus de 10.000 spectateurs. (1)

A Cauterets, sur une scène naturelle revêtue de planche, enveloppée d'arbres derrière lesquels se détachent les masses grandioses des Pyrénées, M. le Dr Meillon, aidé par M. Gustave Labruyère d'abord, par M. Jules Rateau ensuite comme directeur artis-

(1) On voudra bien nous excuser de noter simplement ici qu'en 1910, les Arènes de Béziers s'étant trouvées sans « mécène », nous fûmes appelé par le Dr Charry, concessionnaire, à y organiser les représentations qui révélèrent un ouvrage du poète Emile Sicard et du compositeur Déodat de Sèverac : *Héliogabale*, œuvre de haute allure qui fut plus tard donnée à Paris, et dont la carrière n'est assurément point terminée. (Note de 1918).

tique, a fondé le premier *Théâtre de la Nature.* Le public assis sur des sièges disposés dans un cirque de verdure, y peut atteindre jusqu'à 8.000 personnes. Cette année y seront représentés la *Velléda* de Maurice Magre et le *Roland de France* de Jean Griselin. Il faut féliciter M. Rateau de cette heureuse initiative. Précédemment, on s'était contenté de reprendre avec le concours d'artistes de la Comédie-Française des œuvres du répertoire classique ou des pièces déjà vues à Orange. La *Médée* de M. Catulle Mendès et même la *Samaritaine* de M. Rostand, de l'Académie Française, y ont paru.

Nîmes (1) possède des arènes aux dimensions colossales, qui sont entre les plus belles et les plus complètes que les Romains nous aient laissées. Périodiquement y ont lieu des Corridas. Le Syndicat d'initiative du département du Gard, en 1903, décida d'organiser dans ces arènes une représentation solennelle d'*Œdipe-Roi,* précédée de l'*Adieu de Diane,* un acte de M. Maurice Magre. A

(1) Il ne m'est point possible dans une simple note d'énumérer et de louer comme ils le mériteraient les efforts si intelligents et si généreux de M. Pierre Bérenger, secondé par M. Eugène Uchède, aux Arènes de Nimes. Mais depuis Paul Mariéton, nous n'avons rencontré personne qui soit plus digne de relever le beau titre de chorège. (Note de 1918).

l'un des sommets de l'ellipse avait été aménagée une vaste scène rehaussée de décors gigantesques. L'année suivante (1904) la ville de Nîmes représentait, et nous n'y fûmes pas tout à fait étranger, devant un *peuple* d'au moins 20.000 spectateurs une des meilleures œuvres de l'art tragique contemporain : *Sémiramis*, tragédie en trois actes, de M. Péladan. Tous ceux qui assistèrent à cet admirable spectacle furent unanimes à constater l'impression profonde et moralisatrice produite sur l'immense assemblée, impression due à la fois, à la majesté, à la force simple de l'œuvre et au jeu splendide des interprêtes et particulièrement d'une grande tragédienne : Mme Weber.

C'est le soir même de la représentation de *Sémiramis* que jaillit dans une conversation enthousiaste, autour des tables fleuries de jolies femmes et de coupes ardentes, l'idée de donner à Paris de telles heures de beauté transcendante et purificatrice. M. Albert Darmont, l'un des interprêtes de *Sémiramis*, découvrit à Champigny-la-Bataille, sur les coteaux qui font cortège aux rives ombreuses de la Marne, à une vingtaine de kilomètres de Paris, un site merveilleusement propice à l'établissement d'une scène à ciel ouvert. C'est là qu'à ses propres risques il

fonda, secondé par l'auteur de ce livre, le *Théâtre antique de la Nature.* Ce titre un peu illogique fut pris pour se différencier du Théâtre de Cauterets et aussi pour indiquer d'un mot la tendance artistique que l'effort s'imposait.

Trois scènes superposées et réunies par de larges degrés disposées devant un décor de roches et de murailles. On y accède par des chemins qui se perdent sous bois et d'où viennent les personnages et les cortèges, lorsqu'ils ne sortent point, comme d'un palais, de la porte centrale du décor. Sur une aire en plan incliné, les spectateurs s'étagent ; des arbres magnifiques aux végétations touffues et fleuries enveloppent la salle et la scène de fraîcheur et d'ombre. Les représentations ont lieu l'après-midi devant un public qui peut aller jusqu'à 3.800 personnes. Certaines ont eu le concours d'artistes de la Comédie-Française.

Outre divers ouvrages classiques, plusieurs œuvres nouvelles ont été données au *Théâtre antique de la Nature : Sémiramis*, de M. Péladan ; *L'Esclavage d'Hercule,* de M. Charles Grandmougin. *Sang Gaulois*, de Mme de Wills, *Le Dieu Nouveau,* de M. Paul Souchon ; *L'Hydre, Les Hommes de Proie,* de M. Charles Méré ; *Xerxès vaincu,* de M. Hector Fleischmann ; *Alcibiade,* de M. Michaud d'Humiac.

Si j'ai ainsi insisté sur le *Théâtre antique de la Nature,* c'est parce qu'il est — quand au renouveau du grand art théâtral et du « plein air », — le seul théâtre normalement organisé, le seul où le directeur ait eu le courage et la sincérité récompensés, de donner principalement des œuvres de *jeunes,* le seul qui se soit assuré une existence régulière et durable. (1)

Tout à fait remarquable de ce même point de vue est le *Théâtre du peuple*, de Bussang (Vosges), fondé en 1895 par M. Maurice Pottecher, esprit d'une ferveur noble et tenace, poète d'une inspiration ardente et libre. M. Romain Rolland a donné de copieux détails sur l'organisation de ce théâtre dans son intéressant ouvrage *le Théâtre du Peuple.* Les représentations ont lieu l'après-midi en fin août ou septembre. M. Pottecher, outre une traduction qu'il a faite de *Macbeth,* a exclusivement représenté des pièces dont il est l'auteur : *Le Diable marchand de goutte,* pièce populaire ; *Morteville,* drame ; *Le Sotré de Noël*, farce rustique mêlée de rondes et

(1) Une autre tentative fort intéressante et conduite avec goût a été faite au Théâtre de Verdure du Pré-Catalan, au Bois de Boulogne, par M. Irénée Mauguet. Aux Arènes de Lutèce également on a donné quelques spectacles, dont une *Cléopâtre* de Souchon. (Note de 1918).

de chants populaires ; *Liberté*, drame ; *Chacun cherche son trésor*, histoire de sorciers ; *L'Héritage*, tragédie rustique ; *C'est le vent*, comédie villageoise ; *L'Ecu d'argent*, comédie, etc.

A la Mothe-Sainte-Héraye (Poitou), M. Pierre Corneille (qui peut avoir tous les courages ayant eu celui de prendre ce nom et de faire des pièces !) inaugura en 1897, après des essais moins considérables, un véritable théâtre populaire, où il a fait représenter des ouvrages dont il est l'auteur : *Erinna prêtresse d'Hésus ; Par la Clémence ; Au temps de Charles VII* ; *Richelieu*. Dans ces drames, M. Pierre Corneille s'est efforcé d'évoquer l'énergie et les vertus des hauts faits de notre histoire afin qu'elles agissent sur l'imagination et le cœur populaires. Le *Théâtre populaire poitevin* est situé dans le parc municipal. La disposition en est, par une rencontre toute fortuite, très analogue à celle du *Théâtre antique de la Nature*, pour ce qui regarde les abords de la scène, laquelle cependant n'a pas trois étages mais un seul. Il peut recevoir plus de 3.000 personnes. Les représentations ont lieu le soir, comme à Orange, aux lueurs de l'acétylène. Comme à Bussang, les acteurs sont en majeure part des amateurs locaux.

En Bretagne, à Ploujean, MM. Le Goffic et Anatole Le Braz ont reconstitué plusieurs fois les représentations d'un vieux mystère du seizième siècle, mis en nouveau langage, *la Vie de Saint-Gwenolé.*

On peut aussi rattacher à ce mouvement diverses manifestations originales ou traditionnelles qui ont lieu à l'étranger. Laissant à part la fameuse Passion d'Oberammergau, qui paraît s'industrialiser déplorablement, je mentionnerai les festivals suisses et les *Maggi* de Toscane (ou plutôt *Maggiolate*, me dit R. Canudo), qui tiennent le milieu entre le théâtre et la fête populaire.

Sur ces festivals et sur ces *Maggi*, M. Romain Rolland dans le livre, d'un esprit trop démotique quoique très généreux, cité plus haut, donne de curieux renseignements.

L'influence du « plein-air ».

Ainsi, il a suffi de l'initiative de quelques poètes, de quelques artistes, de quelques lettrés, jointe aux inconscients désirs des foules, pour provoquer un mouvement qui s'accroît avec une étonnante célérité. Cet accroissement est dû aux avantages multiples que ces spectacles offrent non seulement à ce que

l'on appelle le *public*, qui est familier des théâtres, mais surtout au *peuple*, qui ne va au théâtre que dans des conditions spéciales. Ces conditions, le peuple les demande et ce sont précisément celles qui caractérisent le théâtre de plein-air.

Les unes sont d'ordre pratique, les autres d'ordre artistique et littéraire. Je les examinerai successivement. L'intérêt majeur de cet examen résidera dans les secondes ; elles nous montreront comment une littérature nouvelle doit naître de ces spectacles, comment elle s'esquisse déjà.

Pour le peuple, aller au théâtre est actuellement, comme il le dit sans élégance, mais avec force, « toute une affaire ». C'est un déplacement compliqué, une sortie en plus de celles dominicales ou autres. Des frais s'ajoutent au prix des places, à une toilette spéciale ; car, dès que l'on va aux théâtres classés — les seuls où l'on joue proprement des œuvres de mérite — une vanité légitime pousse chacun à ne point paraître trop distant du luxe de l'orchestre et des loges.

Toute autre est la situation avec le théâtre de plein-air ; bien différente encore elle serait si le nombre de ces théâtres augmentait, si des perfectionnements y étaient apportés, et si l'on combinait en

certains cas le théâtre ouvert d'été et le théâtre fermé d'hiver.

Ces spectacles ont lieu, le plus souvent, les jours de fêtes ou le dimanche. Ils coïncident donc avec les promenades de familles et ils en deviennent le but.

Il en résulte que les dépenses générales sont réduites : les toilettes aussi. On va au théâtre, foyer de hauts sentiments et de rythmes enchanteurs, aussi commodément qu'on allait au cirque.

Comment exprimer, en outre, à quel point l'air libre est favorable à la vibration esthétique, avec quelle joie profonde l'on y suit les représentations ou les auditions. On baigne dans une atmosphère de pureté, de simplicité, de grandeur. Une sensible aération des âmes correspond à l'aération physique. Alors, on observe un fait considérable, le fait essentiel sans doute, qui peut donner au mouvement sa signification complète, sa force définitive. Ce fait est *l'influence exercée par le plein-air sur les genres, ou plutôt sur les auteurs dramatiques.*

Il oblige les poètes, sollicités par les affadissements, par les mièvreries, par les subtilités prétentieuses ou maladives, par le goût des paresseux pastiches vers quoi les inclinent les civilisations extrêmes, à des sujets plus hauts, à une forme plus ample, à une

vie immédiate comme celle du sol foulé par leurs personnages. Lorsque l'on a tout à coup pour collaborateurs l'azur sphérique, les nuages errants et multicolores, les arbres, hymnes de la terre vers le soleil ; lorsque les héros que vous créâtes contemplent face à face ce même soleil ; lorsque leur vie se développe parmi les arômes favorables de la nature, il faut bien se rendre à tant de sublimités et en revêtir quelque peu son œuvre. Des situations plus essentielles et propres à toute l'humanité, des sentiments plus généraux, un langage plus concis, quasi schématique, interrompu par instants d'éclats lyriques, tels sont les modes principaux de ce nouvel art.

Ils nous ramènent aux principes majeurs du théâtre, ceux qui lui donnent sa force, son rayonnement et son influence sur les masses. L'art du théâtre est l'art de dire — ou de suggérer, le plus de choses à l'aide du plus petit nombre de mots ; de soulever les idées, les sentiments, les phénomènes les plus nombreux et les plus divers à l'aide du plus petit nombre d'actions. C'est un art de concentration et de synthèse. En plein air l'acteur lui-même est obligé de donner plus d'ampleur et plus de simplicité à son jeu, plus de précision, plus de profondeur à son expression et il y parvient grâce à la force qu'il recueille en respirant un air pur et chargé d'oxygène.

D'autre part, les théâtres de plein-air ne reçoivent pas dans leurs vastes espaces un public choisi comme les salles fermées: ils accueillent des multitudes, toute la mer populaire et mystérieuse.

Le peuple et les grands spectacles

Or, le peuple ne comprend pas, ne discute pas, ne raisonne pas. Il reçoit un choc, il vibre, ou rien. Aussi aime-t-il les sentiments simples et précis, les passions fortes, les idées hautes et claires, les situations vigoureuses et nettes; en un mot, cette simplicité essentielle qui caractérise tous les chefs-d'œuvre de tous les temps où le théâtre s'épanouissait pour tous.

L'Etat comprendra-t-il son devoir et qu'il importe de satisfaire l'un des plus nobles besoins de la foule? Veut-il la livrer toute aux pollutions qu'imaginent de bas spéculateurs? Veut-il que s'invétèrent dans les mœurs des spectacles plus cyniques, plus déprimants, plus dissolvants que ceux de la Rome impériale? Le veut-il? (1)

---

(1) Je complèterai ces lignes par l'extrait suivant d'une étude publiée dans *Montjoie!* en mai 1913 :

« Le théâtre français court vers la barbarie. A cette course, il y a deux motifs; l'un tient à la forme actuelle de notre société dite démocratique;

N'est-il pas évident qu'il suffirait d'une institution officielle pour donner à ce mode nouveau un attrait définitif, pour décider ceux qui hésitent à s'y engager; je veux parler des directeurs de théâtre, du goût public et des dramaturges.

Puisque l'on dit qu'en France la religion baisse d'heure en heure, puisque l'instruction pratique remplace chaque jour l'éducation et la culture générale, comment remplacer ces préceptrices essentielles de la sensibilité, de l'âme et de l'intelligence? Comment provoquer ces moments d'unanimité qui

---

l'autre tient au fonctionnement même du théâtre. Mais l'un et l'autre sont dominés par l'unique dominateur contemporain : l'argent.

Voici comment : Notre société repousse, en théorie, toute idée de hiérarchie. Elle ne repousse pas en fait les réalités de hiérarchie, car la vie même les impose. Mais comme il n'y a aucun principe reconnu qui gouverne cette hiérarchie venue de la nature même des choses, le seul critérium reste l'argent.

Le « monde » ou mieux la « société », n'est donc pas constituée par des gens possédant nécessairement une certaine culture ou tout au moins rompus à un goût. La « société » est devenue un mélange hétéroclite de gens de qualité réelle, de bourgeois stupides, de cosmopolites sauvages et de parvenus ignorants. Ceux ci sont la majorite. Brusquement ils accèdent aux honneurs, aux situations, à la puissance, et cela le jour où ils ont gagné de l'argent. Tel est le seul *dignus est intrare*. Ces marchands, ces agioteurs, ces brasseurs d'affaires sans culture native ou acquise, se trouvent tout à coup mener le train ; fatalement ils réclament, pour leurs loisirs, des agréments à leur portée : du luxe, des violences ou du sexe. Ni art, ni pensée : ils ne comprennent pas. Les autres, qui reçurent une éducation, dépendent plus ou moins de ces

organisent les multitudes et créent par la copulation d'une idée, ou d'un sentiment, et d'un collectif, un être second plus puissant et plus beau ?

Diderot l'a dit un jour avec une divination aux termes excessifs mais éloquents : « Le comédien sera appelé à succéder au prêtre. » J.-J. Rousseau, Michelet ont exprimé avec force des opinions analogues, et le même Diderot, dans une page prophétique, a prévu les évènements actuels et l'influence du plein air sur l'esthétique dramatique.

Je cite de préférence des penseurs qui sont en

---

conquistadors, et les subissent d'autant mieux qu'il est plus facile de descendre que de s'élever.

Les auteurs et les directeurs donc ne savent pas, quand ils s'adressent aux « gens chics », à quel goût ils s'adressent. C'est une mixture vague où la pourriture et l'imbécilité prévalent. Filles de luxe, violences du rut élégant, grivoiserie brillante et légère, ils ne leur offrent que ça ; ça correspondant sûrement avec tout désordre.

Mais, direz-vous, et le peuple, la foule ? Oui cela existe encore, cela est, — même aux yeux d'un « hiérarchiste ! » — la bonne pâte sociale. Seulement où s'adresser à elle ? Où sont ses théâtres ? Pour que ses vertus sincères et profondes d'émotion, sa naturelle tendance vers l'heroïque se développe et s'affirme, il faut que *réellement* la foule soit mise face à face avec elle-même et le spectacle. Il faut qu'elle soit en vérité *foule*, pour que le spectacle doive et puisse être grandiose. Il faut 10 ou 20.000 spectateurs pour que le théâtre devienne chaire ou tribune. Nos « citoyens » n'ont pas encore conquis ce qu'avaient les citoyens de Rome et d'Athènes !

Les mêmes gens dispersés dans les mille petits théâtres *de société* perdent leurs âmes élémentaires, tentent vainement de se faire une âme de

faveur auprès des pouvoirs publics et qui stimulèrent les transformations de la société contemporaine. Beaucoup d'autres sont du même avis et pour d'autres raisons, à mon sens plus vraies.

Tout artiste est un aristocrate ou plus exactement un *ariste*, ainsi que disait jadis M. Péladan. Or le plus traditionniste esprit le sait : le pays qui ne veut pas disparaître doit renouveler son aristocratie, c'est-à-dire ses *meilleurs*. La part fatiguée de la race laisse monter et mûrir la part fruste et vigoureuse afin qu'un sang plus vif ruisselle, afin que le

---

qualité, atteignent à de prétentieuses parodies, ne comprennent pas et se faisandent à leur tour.

En sorte que les auteurs (je parle des bons, des auteurs de caractère, les autres on s'en fiche !) en sorte, dis-je, que les auteurs ne savent jamais à qui s'adresser.

Les littératures dramatiques furent toujours, dans leurs périodes d'éclat, essentiellement liées (et plus que tout autre art) à leur public. L'auteur dramatique ne peut ni logiquement ni expérimentalement s'isoler. Or aujourd'hui ce créateur n'a plus de public. Alors, ou bien il se prostitue, ou bien il renonce à écrire. A quoi bon faire des pièces de théâtre pour soi et cent amis, quand certains soutiennent que les autres genres littéraires expriment plus fortement nos visions et sont supérieurs au théâtre.

Telle est esthétiquement et socialement la situation du théâtre en France. Pas d'esprit public : ni « société », ni peuple, mais l'un et l'autre s'efforçant de se pénétrer mutuellement, avec pour seul métronome et pour seule sanction : *l'argent*. Donc pas de théâtre sain normalement possible. Les rares exceptions, heureux résultats de tenaces efforts ou de coïncidences exceptionnelles, confirment le diagnostic.... »

naturel et la tradition soient ravigorés, afin que l'idéal corresponde aux résultats des évolutions. La caste aristocratique traditionnelle de France, ayant renoncé l'action pour la vie oisive, luxueuse ou vaine, va être remplacée et, puisque la France dure, une hiérarchie nouvelle s'organise, un centre nouveau va surgir (1).

L'art théâtral contribue avec force à appeler vers la distinction, à exciter vers la perfection les prédestinés qui tourbillonnent dans le peuple. Les poètes, en dressant des figures de noblesse et de pureté, instituent la contagion de la grandeur et de la vertu nouvelles.

Les efforts individuels, les essais collectifs, et surtout l'éclosion d'un art dramatique imprécis, mais incontestablement neuf, signalent à l'État son devoir. Ce devoir est des plus impérieux, car il importe :

1° *De donner au peuple, privé du dynamisme moral des cultes déclinants, un ferment ennemi des ferments de décadence ;*

2° *De sanctionner par une attention vive et*

(1) Nous écrivions ceci avant la guerre, longtemps avant cette guerre où la terre de la patrie est littéralement jonchée, résurrection sublime des plus anciennes vertus, de tout le blason de France. L'indolence de ce sang n'était qu'apparente : il a su se répandre et surtout s'offrir.

par une aide efficace l'apparition d'un genre dramatique aux proportions originales, à l'inspiration héroïque et vivante, d'une poésie dansée capable de devenir l'évangile lyrique des consciences et des sensibilités égarées;

3° De stimuler et de favoriser la création de scènes de plein air dans les provinces, qui commencent à revivre d'une vie libre et normale, afin que les poètes régionaux y triomphent sans avoir recours à Paris corrosif.

Une pléiade de Poètes.

Déjà cette nouvelle littérature s'impose. Une pléïade d'écrivains connus ou récents s'est formée. Ils sont de natures et de valeurs très différentes, mais tous, qu'ils se connaissent ou s'ignorent, se haïssent ou s'aiment, représentent la même tendance.

Tous ont entendu le même appel lointain.

Les uns s'astreignent encore à la forme strictement classique, aujourd'hui un peu disconvenante, nous semble-t-il ? Ce sont : Jean Moréas, l'admirable et harmonieux poète d'*Iphigénie* et d'*Ajax* ; M. Lionel des Rieux avec son *Hécube* de ligne sévère ; M. Mario de La Tour avec *Philoclès*, *Œdipe chez ses fils*, *les Thermopyles* ; MM. Alfred Poizat et Marc Legrand avec diverses traductions de l'antique.

D'autres gardent toujours fidélité aux principes traditionnels et s'essaient néanmoins à des recherches de fond ou de forme. Au premier rang de ceux-là, autant parce qu'il a été l'initiateur du mouvement, que pour sa pensée et son écriture supérieure, est M. Péladan (*Babylone, la Prométhéïde, Sémiramis*, etc.) Je signalerai ensuite, m'excusant d'oubli possibles: Albert Samain avec *Polyphème*, un chef-d'œuvre, MM. André Suarès, dont on ne connaît pas ou peu la *Tragédie d'Elektre et d'Oreste*, œuvre extraordinaire et toute ruisselante de génie ; Georges Rivollet (*Les Phéniciennes, Jérusalem*) ; Catulle Mendès (*Médée*) ; Mecislas Golberg (*Prométhée repentant*) ; Paul Souchon (*Le Dieu Nouveau, Roland, Cléopâtre, le Tasse*) ; Hector Fleischmann (*Xerxès vaincu, etc,*) ; Jules Bois (*Hippolyte couronné*) ; Achille Richard (*Endymion*, etc.) ; Roger Dumas (*Hélène*), etc.

Quelques-uns enfin estiment que la victoire viendra à ceux qui inventeront tout entier le nouvel art tragique et dramatique. Ils ont transformé ou développé les sujets. Ils en ont imaginé. Ils se sont libérés des règles absolues de composition et d'écriture. Parmi ceux-là je nommerai: MM. Maurice Maeterlinck, qui, par certains de ses derniers ouvrages,

et surtout par *Monna Vanna*, s'est orienté vers l'esthétique méditerranéenne; Maurice Pottecher (dont j'ai déjà cité les ouvrages); Fabre (*Timon d'Athènes*); Joachim Gasquet (*Dionysos, L'Ami du Peuple, Omphale, Pierre Puget*, etc.); André Gide (*Saül*); Romain Roland (*Danton, le 14 juillet*, etc.); Henri Mazel (*Les Amants d'Arles, la Fin des Dieux, l'Hérésiarque*); Ricciotto Canudo (*La Trilogie méditerranéenne : Dionysos, le Délire de Clytemnestre, la mort d'Hercule*); Charles Méré (*L'Hydre*). D'autres appartiennent au même art: Mmes Lucie Delarue-Mardrus, Valentine de Saint-Point, MM. Edouard Schuré, Saint-Pol-Roux, Eugène Hollande, Maurice Magre, Saint-Georges de Bouhélier, M. de Faramond, Alfred Mortier, Lorenzi de Bradi, Louis Payen, Ernest Gaubert, H. Beauquier, Léon Paschal. (1)

Quant à nous, nous combattons de toute notre énergie l'imitation des modes révolus. Les systèmes dramatiques des anciens sont basés sur des principes à jamais vrais, mais il faut en prendre l'essence et laisser leur visage. Libérons-nous du prestige légitime mais rétrospectif, de la tutelle si forte et si

(1) Un grand nombre d'autres poètes et plus originaux peut-être, d'esprit plus libre sont apparus depuis lors (Note de 1918).

agréable des Grecs et des deux Français. Ils ont eu, ils ont du génie. Ne saurons-nous en avoir nous-mêmes et de toute autre façon ? C'est s'oublier à l'excès que de les contempler toujours. Exprimons notre civilisation depuis les origines. Profitons, au théâtre, des libertés prosodiques que la versification française a conquises. Il faut définitivement créer un drame qui ne soit ni la tragédie traditionnelle et religieuse, ni le drame romantique, au lyrisme boursouflé, mais qui sera le *drame français.*

L'ordre et la fantaisie, la force et la grâce, la simplicité et la distinction harmonieusement proportionnés sont les caractéristiques de ce genre naissant. Il instaure, selon une heureuse expression de M. Pierre Vierge, un théâtre d'*action lyrique.* Par lui le génie méditerranéen, génie constitué d'équilibre et de limite, redevient directeur et réalise son principe éternel : *la séduction d'une plastique harmonieuse unie à l'élévation spirituelle.*

Désormais, au lieu d'assister à des pièces plus ou moins fameuses en plein air, les spectateurs auront des œuvres originales en rapport avec le cadre et avec leurs désirs obscurs.

La force d'âme ne se génère pas spontanément et elle importe autant qu'un cuirassé au maintien des empires.

La joie est à l'activité humaine comme les détonations au moteur d'automobile, comme la montée au Capitole à Pétrarque.

La beauté s'accroît au spectacle de la beauté...

Bientôt, devant le succès indubitable, l'initiative privée sèmerait Paris et la France de salles florissantes ; les poètes, assurés de ne plus travailler en vain, écriraient encore de belles œuvres et même des chefs-d'œuvre, et le peuple, forêt de roseaux docile aux souffles rythmiques, emplirait l'espace d'une chanson transfigurée par l'approche furtive — minutes d'éternité dans le néant des heures — de cet état volatil qui est, pour la matière comme pour l'homme, l'état suprême et la fin dernière.

Une nouvelle Dramaturgie.

Il surgira, dis-je des chefs-d'œuvre? De quelle esthétique? C'est cette esthétique dont je vais dire les caractéristiques théâtrales, en en réservant l'esprit profond et le sens mystique pour la deuxième partie de ce livre. (1)

---

(1) Le temps qui fuyait trop vite, les circonstances, le besoin, le goût d'agir plutôt que d'écrire, d'être comme on a dit un « moteur », nous ont empêché de publier cette seconde partie, — et la guerre est venue qui fixe le regard vers d'autres buts. (Note de 1918)

Cette nouvelle dramaturgie, engendrée lentement par la réalité esthétique d'Orange et des institutions qui en procèdent, ne sera comme les précédentes, ni purement symbolique ou métaphysique, ni purement plastique. Malgré les considérables diversités, on discerne qu'elle réalisera une égale proportion entre l'idée, le sentiment et la forme, qu'elle gardera cette hauteur de ton qui est un signe évident de pérennité.

Toujours et en tous lieux, les grandes œuvres théâtrales ont été une équation parfaite entre les Idées de l'homme et la Réalité des choses, les premières empruntant à la seconde sa vie et la seconde aux premières leur poésie et leur généralité.

L'exécution relève de certains principes dont la logique naît des conditions même où s'épanouit l'art du théâtre :

Toute œuvre d'art, et plus spécialement d'art théâtral, est un équilibre entre la pensée et la forme. L'abstrait n'est pas théâtral et le concret vide n'émeut pas. Ne pouvant isoler ces deux pôles, le théâtre ne relève pas des mêmes méthodes que les autres genres littéraires. A parler exact, ce n'est pas un *genre*, c'est un *art* spécial, c'est-à-dire la création d'une vie seconde, synthèse ou analyse de la vie. Le plus souvent, les poètes, philosophes ou écrivains

divers qui, subsidiairement, écrivent du théâtre, gardent ou subissent les méthodes et l'esthétique de leur genre familier. Les poètes s'enivrent de leurs tirades lyriques, les penseurs de leurs périodes, les romanciers de leurs descriptions psychologiques. Or, les plus beaux vers du monde, les plus fortes et même les plus sonores pensées, les plus justes observations ne font pas cet organisme qui s'appelle une pièce de théâtre. Telle est la tare primordiale des auteurs dramatiques contemporains, qui, par d'autres mérites, valent plus que les fabricants à la mode.

La loi du théâtre, la seule impérative — qui n'en est pas une puisqu'elle est l'acte même de la vie — est la loi du mouvement. Tout doit y être en mouvement d'ascension ou de descente, d'épanouissement ou de contraction, d'évolution ou de régression. C'est l'acte qui est le motif théâtral et non pas l'analyse, l'observation, la dissertation ou l'annulation giratoire des forces en présence. Que toujours une dominante centralise l'attention et se meuve, incarne la pensée du poète mais n'en disserte pas.

La forme dialoguée, la division en actes et en scènes (quelle mauvaise habitude! mère Gigogne de conventions) ne suffit pas. L'œuvre théâtrale consiste dans la différence entre le point de départ et le point

d'arrivée des personnages, et entre ces deux points, dans le jeu réactif des situations et des états d'âme.

Le dialogue choisit, dans le fatras de nos paroles, les paroles essentielles et saillantes, ordonnées en crescendo ou decrescendo. Chaque réplique est comme chaque battement d'ailes de l'oiseau : il en résulte une avancée. L'oiseau use la vitesse acquise en planant ; l'agoniste épuise l'ardeur née du dialogue par du lyrisme ou par un acte décisif.

La philosophie du sujet peut s'exprimer succintement. Dans les chefs-d'œuvre elle n'est jamais explicite. Elle jaillit de la péripétie même ; elle est son éloquence dans le cœur des spectateurs, elle est son âme atmosphérique, enveloppante et semblable à ces aperceptions d'infini qui nous saisissent à certaines heures de l'existence ou devant certains êtres.

Ce n'est donc pas un banal reproche que d'accuser d'ennui certaines pièces écrites par des esprits supérieurs. Il y a là autre chose que de la stupidité d'un imbécile ou la hâte indifférente d'un journaliste. Il y a la sensation confuse que les conditions d'un art très particulier ne sont pas satisfaites : comme si un graveur employait pour le camée les artifices de l'intaille, comme si un peintre s'obstinait à peindre avec un seul ton neutre, un sculpteur à modeler

séparément les parties d'un seul corps sans les juxtaposer. Des goûts individuels et plus ou moins maladifs peuvent être satisfaits, mais non l'élite saine.

Or, ces défauts sont les défauts de certains jeunes écrivains de valeur : ils sont vaincus par ceux qui n'ont appris qu'une chose vaine, mais artificieuse : *le métier,* et la possèdent bien. Le métier! il fut bien porté, il fut « supérieur » de s'en moquer, de se moquer des « faiseurs ». On dédaignait de *construire.* On ne faisait pas du théâtre pour faire du théâtre, mais comme prétexte à des philosophies à des lyrismes vagues et personnels. Juste retour ! La muse théâtrale se détourna. Il n'est pas un seul des chefs-d'œuvre du théâtre (je mets à part les *Faust*) qui ne satisfasse aux *nécessités* que j'ai succintement exposées.

J'entends déjà une objection ; mais ce n'est qu'une vaniteuse qui se croit formidable et profonde. Pour des spectateurs d'élite, tout cela (dissertations, lyrismes, psychologies) n'est pas fastidieux ; c'est aussi vivant que tout autre fait, seulement c'est de la vie intérieure ; or, l'élite est familière de la vie intérieure, — dira-t-on. Sans doute, mais cela est vrai ailleurs, dans la solitude de l'esprit ou de l'étude. Le théâtre est un spectacle plastique : les

sens, les nerfs et l'âme y sont en attente, en désir avant l'intelligence. Un fait d'ordre pratique enfin, fera plus fortement comprendre combien cette objection est fallacieuse. S'il est au pouvoir d'un acteur de donner pour l'acte extérieur l'illusion de la vie, il ne peut qu'en de furtifs moments extérioriser le phénomène intérieur dont les modalités les plus puissantes et les plus intéressantes échappent à l'expression dans la réalité plus encore que dans la représentation. On ne voit pas, on n'entend pas le tragique d'une méditation : comment le rendrait-on directement sensible ?

Le Ton.

Un autre problème important se pose que les nouveaux dramaturges doivent résoudre et dont la solution donnera un relief définitif à leur originalité : *trouver le ton typique du nouvel art théâtral*, le *ton* harmonieux avec l'esthétique générale, le ton qui crée l'atmosphère où se meuvent les personnages, où se déploie l'action et qui réalise presque la synthèse de l'art plastique et de l'art musical. Assez longtemps, on a reconnu dans nos œuvres le ton du XVIIe siècle, celui du XIIIe, le ton grec, celui des romantiques ou celui, si factice, de Leconte de

Lisle, celui aussi d'Ibsen. Trop souvent, le romancier ou le poète lyrique, devenus dramaturges, ont conservé la même allure, les mêmes constructions, les mêmes sonorités. Or, toute floraison dramatique se signale par un *ton* qui est le lien profond des écrivains les plus divers par ailleurs et qui exprime l'inexprimable, la musique des âmes, le timbre de la sensibilité, et révèle le naturel synthétique d'une époque ou d'un écrivain.

Ceci est d'autant plus fatal qu'habitués au drame musical, gâtés presque par la bacchanale wagnérienne, nous souhaitons comme une volupté cette atmosphère qui exprime plus que l'expression directe. A ce propos je citerai encore Ricciotto Canudo : « Puisque le rythme poétique de la parole ou seulement celui des images représentent le dernier effort de la pensée pour devenir musique, le dernier effort de la précision pour devenir suggestion, le théâtre nouveau est donc naturellement poétique. »

Voit-on maintenant l'importance de la révolution que nous préparons, que nous allons accomplir ? Quant à nous, nous apercevons sans crainte les embûches.

Boulevard ou Humanisme.

Si, actuellement, dans les théâtres du boulevard comme dans les théâtres officiels, les fournisseurs à la mode, alliés aux directeurs, aux acteurs et aux critiques, s'opposent aux accessions neuves, si leur théâtre n'est, en général, que bas, futile ou agréable, si la foule s'y plaît ou s'en contente, peut-on espérer une transformation? Je le crois. Il est impossible que l'effervescence qui agite et unit depuis peu la jeunesse lettrée ne s'accroisse et ne s'organise. Il est impossible qu'elle ne corresponde pas à d'obscures préparations.

Un fait de psychologie collective, qui explique l'état de nos scènes, annonce une ère nouvelle. Lorsque la poésie ou le ton élevé paraissent au théâtre, celui-ci devient temple; il purifie, il enseigne, il dynamise vers l'Unité. Or dans une époque d'individualisme systématique ou plutôt de jouissance immédiate, quand le goût est à la dérive et qu'il n'existe aucune cohésion morale, spirituelle et même sociale, les gens à la mode ne supportent pas au spectacle des situations profondes; ils exigent des figures vagues et des anecdotes plus ou moins factices.

Ainsi est réduit le pouvoir du théâtre sur leur

déterminisme ; ils ne sont ni préoccupés, ni émus, ni exaltés ; ils sont distraits et leurs yeux aguichés. Ils font des succès aux pièces-potins, aux pièces-faits-divers, et à ce genre récent et le plus faux où tous les personnages conversent comme s'ils étaient l'auteur lui-même, ont de l'esprit sans interruption et font plus de *mots* en deux heures que l'homme le plus spirituel en deux mois. On aime, on fête tout cela : aucune liberté n'est gênée, aucun *mouvement* n'en résulte, aucun déplacement d'opinion, de goût, de cœur ou d'esprit. C'est l'apathie jouisseuse des décadences.

Le vrai théâtre — *théâtre à thèmes d'humanité typique ou intensément individuelle* — reparaîtra avec la disparition de cet alexandrinisme de doctrines, de mœurs et de sentiments, avec la venue d'une nouvelle ère de certitude. (1)

---

(1) N'aura-t-on pas remarqué combien la Comédie-Française elle-même, durant cette guerre, s'est trouvée pauvre en œuvres nouvelles, susceptibles d'exalter les hauts sentiments, notamment le patriotisme ou le civisme. Elle a dû recourir soit aux classiques, soit à quelques ouvrages de style pendule. Ces grands états de la conscience que les synthétiques obligations de la guerre auront remis en valeur étaient depuis longtemps sans expression. Et il est étrange que nos Subventionnés ne « montent » pas encore les pièces de cette inspiration qu'ils ont cependant en lecture ? (Note de 1918.)

Or, la jeunesse d'élite frémit d'un enfantement prochain. Nous sommes las de pensées, d'admirations rétrospectives. Qu'elles soient, mais ne voilent pas l'avenir dont s'entrevoit la loi majeure : *découvrir les rapports de l'individu avec le collectif et dramatiser leurs antagonismes personnels.*

Nous sentons que la véritable grandeur et le vrai devoir consistent à *réaliser* dans son temps. Ceux qui pensent avec force et hauteur, ceux qui sentent avec finesse et santé s'organisent en aristocratie ; ils pénètrent, combattants de la lumière, dans la société et dans les mœurs actuelles. Les malintentionnés diront qu'ils « portent les colombes sacrées dans les tavernes de l'arrivisme ». L'horizon est clair : nous n'écouterons pas ces paroles amères.

Les plus nobles idées sont vaines si on ne trouve pas leur rythme immédiat. La vie est la seule preuve humaine de l'être, et c'est une prétention dont rit le Destin que de croire durables nos vibrations. Aussi ne faut-il pas par maladie mystique s'obstiner à vouloir sortir du monde. C'est priver le monde de ses plus précieux arguments. Par des actes et par ses écrits, la meilleure part des « jeunes » approuve nos idées. Ils s'efforcent vers une vie supérieure, ils ont l'amour de l'expression lyrique, ils exaltent les

minutes adamantines avec une fièvre prophétique. L'enthousiasme n'est plus une honte ou un ridicule, et le scepticisme un huit-reflets élégant.

L'essor du théâtre d'*action lyrique* n'est pas isolé : tout ce qui a forme en art, à l'heure sonnante, s'élève. La vie enfin aspire au lyrisme et l'industrie même, avec une audace victorieuse des airs indomptables, s'allie à cette tendance.

Des *réalisateurs* sont là qui n'acceptent pas la parole terrible, malsaine et blasphématoire de Baudelaire :

> Certes, je sortirai quant à moi satisfait
> D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve.

Ils ont reconnu que l'Art dont le premier cri fut répercuté par le Mur solennel d'Orange est bien le *grand art méditerranéen, l'art vivant qui, par une extériorité eurythmique, sous le soleil sacré, unit en une même expression les arts initiaux, Danse et Musique, et celui qui participe de l'une et de l'autre : la Poésie.*

Les périodes rayonnantes ont toujours été annoncées par des précurseurs (nous les avons eus) et préparées par de jeunes élites en qui bouillonnaient des sèves vierges. Nous préparons une de ces périodes, nous la préparons avec joie. Les temps viennent, de

la Joie régénératrice : l'allégresse de la droiture, de l'héroïsme ou de la beauté émouvra les hommes et ils trouveront dans la réalisation d'harmonies consonnantes à l'harmonie du monde, le même bonheur, la même force qu'ils puisaient dans la contemplation des visions éternelles.

Dans les beaux marbres antiques, si le corps resplendit de santé, de force et de confiance joyeuse, la tête, le plus souvent, s'incline avec mystère et légère mélancolie. Entendons l'éloquence de ces pierres, et si nos méditations sont graves et parfois pessimistes de mesurer la faiblesse humaine, gardons l'optimisme de l'action. Soyons assurés de notre vigueur, de notre mission et des conquêtes prochaines. Suivons moins les raisonnements que la Foi, la Foi qui éblouit, qui rend aveugle aux difficultés déprimantes.

La jeunesse française, — celle de Paris spécialement — est le centre de la civilisation, comme la France est la fleur de l'Europe, comme le français est la corde d'or dans la harpe des langues fraternelles et rivales. Cessons de nous dire inférieurs aux ancêtres. nous cesserons d'être les tributaires stériles de leur génie, nous créerons la nouvelle légende des cœurs et des destinées. (1)

---

(1) Ceci était écrit en 1906. (Note de 1918)

Et, soutenus par cet enthousiasme, nous regarderons monter, se mirant dans l'azur de la Mer Civilisatrice, de la Mer qui enfanta les deux traditions-mères, — la Grecque et la Chrétienne, — le Soleil, le glorificateur de la Vie, l'Unité royale, dominatrice de l'armée innombrable des flots.

(Juillet 1907).

RECHERCHES POUR
UNE ESTHÉTIQUE FRANÇAISE

De l'Art Tragique,
à propos d'une Tragédienne

(Mme S.-WEBER)

La sensibilité est un écho de la sagesse...
ST-DENYS L'ARÉOPAGITE.

Le théâtre est — avec la musique — l'art qui agit le plus — d'une façon élémentaire et comme magnétique — sur l'âme et sur la sensibilité populaires.

Les salles où le spectacle est d'une haute tenue esthétique sont désormais les seuls lieux où l'on puisse avec unanimité et impersonnalité unir les hommes par un même mouvement intérieur. Ce phénomène, quoique moins haut, est du même ordre que le phénomène religieux. Que l'on se rappelle ce que fut le théâtre à son origine en Grèce et en France; que l'on réfléchisse à l'étymologie du terme; que l'on considère enfin les innovations de grand art théâtral parallèles à l'avidité populaire pour les

fêtes grandioses, et l'on reconnaîtra que cet art revient vers son principe.

Si le snob affiche systématiquement les modes, les manières, les tics des vedettes du boulevard, le grand public reste longuement — et d'autant mieux qu'il va plus rarement au spectacle — sous l'impression morale, physique des figures par qui il a été frappé. Il en garde réminiscence dans le langage et des besoins simiesques d'imitation, — signes qui témoignent avec évidence de réactions intérieures.

Le phénomène s'observe surtout à Paris, dans les quartiers populeux, où les protagonistes de mélodrame sont de puissants parangons, et en province longtemps après le passage d'une tournée.

Lorsqu'un poète a créé des héros dont la nature, l'âme, l'aspect physique dessiné par cette âme dans nos imaginations sont d'un relief si vif qu'ils symbolisent et *nomment une manière d'être de l'humanité*, il importe que l'on rencontre des êtres exceptionnels, capables de représenter en vérité et non par un compromis imparfait, banal ou caricatural, ces figures définitives.

L'art de la scène est l'art de réaliser le sens, le pathétique ou le comique, enfin l'atmosphère générale d'une pièce par une plastique, une mimique et une dic-

tion correspondantes. Ce qu'on appelle la *composition* n'est, surtout en tragédie, que la fusion proportionnelle et relative entre eux de ces trois éléments. Cette observation signifie que, si l'on ne possède pas ces derniers — habituellement appelés les *moyens* — toute l'intelligence du monde ne servirait de rien.

L'art du comédien, et plus spécialement celui du tragédien, est souvent méconnu. On oublie trop facilement que, sans lui, la vie et la portée véritable de chefs-d'œuvre, écrits pour la représentation, ne seraient pas. On oublie enfin qu'aucun art n'étant aussi éphémère, il faut s'empresser de le célébrer, comme on jouit avec hâte d'une fleur fragile avant que les ailes de la première nuit aient terni sa fraicheur.

Plus le poète est grand, plus son interprétation exige des qualités transcendantes; et, à un certain degré, il demande cette perfection parallèle sans quoi les très belles choses — réfractaires à la médiocrité — perdent à peu près tout leur éclat. Cette loi explique et souvent légitime l'opinion courante que « la tragédie est ennuyeuse ». Vérité sommaire qui doit se compléter ainsi : la tragédie est le plus ennuyeux et même le plus ridicule des genres dès que l'interprétation en est médiocre ou mauvaise.

N'est-il pas naturel, — puisque cet art demande pour prendre sa vraie vie, c'est-à-dire son action émotionnelle, une réalisation suréminente, — qu'il devienne soudain morne, conventionnel ou même grotesque s'il n'atteint pas à l'apogée ?

Quand donc, comment et par qui a été jeté sur la tragédie le discrédit primaire qui en fait un genre faux et morne ? Probablement lorsque parurent les tragédies d'imitation ou de poncifs dont, après Crébillon, Arnaud et Delavigne ont donné les insipides modèles. Peut-être aussi à l'époque où Maubant, Beauvallet, Geffroy et d'autres maintenaient dans le jeu tragique la convention et le factice, la constante solennité, la déclamation au lieu de la diction, au lieu de *l'expression*. Aujourd'hui que l'on ne joue que les chefs d'œuvre de Corneille, de Racine et les curieux ouvrages de la naissante école poétique, ouvrages d'un genre encore mal défini qui prend place entre le drame et la tragédie traditionnelle ; aujourd'hui que des tragédiens, dont les initiateurs furent les Mounet, mettent dans leur jeu un naturel égal à celui des comédiens, les dédains vieillots affectés envers le plus haut des genres théâtraux ne sont pas plus de saison que de raison. La haute société fréquente de nouveau ces hauts spectacles.

Quiconque médite sur la nature de la tragédie comprend qu'elle est un genre vivant et peut-être le plus vivant.

La vie a deux voies principales : l'une de repos, de détente, de gaieté, d'insouciance légère; l'autre d'effort, de lutte, de gravité et souvent de tristesse. Un philosophe dirait qu'elle a deux faces, l'une positive, l'autre négative. Certains êtres prennent tout avec indifférence ou légèreté. D'autres prennent tout au sérieux. Quelquefois ces deux modes se fondent; d'ordinaire l'un domine l'autre. Or, celui qui domine le plus impérieusement, celui qui est l'essentiel de la vie, c'est le second.

Elles ne sont pas nombreuses, — et si dissimulées par les frondaisons! — les demeures qui peuvent, comme certaine petite villa pompéïenne, porter au fronton l'inscription : *heic habitat felicitas!* Horace Walpole a écrit : « La vie est une comédie pour ceux qui pensent et une tragédie ponr ceux qui sentent. » Ceux qui pensent sont comme les cyprès dans les campagnes méditerranéennes, solitaires et distants; ceux qui sentent sont innombrables comme les brins d'herbe, et Léonard de Vinci a précédé Walpole par une phrase subtile comme ses sourires : « Là où il y a plus de sentiments, là est plus de

martyre. » *Plus* est pris ici dans le sens de *davantage...*

Si l'humanité, si la France, perle du l'humanité, renonçaient à la tragédie, l'humanité, la France renonceraient à toute grandeur. Elles ne se prendraient plus au sérieux et la Futilité caricaturale, diabolique, énervée, danserait en riant sur un globe sans destinée. Or, tout rire qui dure signale la folie, saut hors de l'harmonie.

*
* *

La tragédie chante le martyre humain. Elle exprime les destinées d'effort, de lutte et de souffrance sous la menace perpétuelle de la mort : lutte pour satisfaire à son destin ; lutte pour réagir contre ce destin ; souffrance qui naît de ces situations fatales, de ces travaux, de ces antagonismes ; extase, épanouissement qui apparaissent lorsque dans ces combats la raison des dieux ou l'esprit des hommes l'ont emporté.

Son mode d'expression est le plus simple, c'est-à-dire le plus lyrique. Il use nécessairement du langage propre à l'époque où chaque œuvre paraît.

Il s'est rencontré malheureusement, qu'au temps

où notre théâtre tragique florissait, un certain ton solennel et quelque peu conventionnel était d'usage.

Les successeurs, espérant par là atteindre la beauté des modèles, et les pasticheurs s'imaginant que le principal de la tragédie résidait dans ce vêtement, oubliant que les Grecs et Shakespeare avaient simplement *revêtu la langue de leur temps d'un caractère impersonnel,* s'embarrassèrent de formules pompeuses, de tout un apparat qui les préoccupât au mépris de la vérité des personnages et des situations, de la nouveauté des sujets, et du rapport avec la vie des contemporains.

Ces considérations, en même temps qu'elles précisent la vraie nature de la tragédie, décrivent la nature particulière qui doit éclater en ses interprêtes supérieurs.

*
* *

Le héros tragique n'est pas une individualité. Il est la représentation synthétique d'une race, d'un destin, d'un sentiment épars sous mille formes dans l'humanité. Il résulte de cela, que la beauté parfaite étant le point le plus impersonnel de la forme, il devra, par sa plastique, par sa tenue, être d'une beauté typique. Cette obligation écarte de la vraie

valeur tragique nombre d'artistes dont l'intelligence de composition ou le talent de diseur sont grands, mais qui ne sont pas dans la race humaine des purs-sang.

J'insiste avec force sur ce point. La majorité du public — et surtout ce qu'on nomme le « public d'abonnés » — n'y prend pas suffisante attention. La manière de dire, l'intonation, la façon particulière à chacun de varier la composition d'un rôle et d'en proportionner les diverses faces entre elles, les intentions mises dans tels vers ou telle tirade, quelquefois la qualité du geste, tels sont à peu près les seules recherches auxquels ils s'arrêtent. Ils resteront indulgents au grotesque de l'aspect, de la tenue, de la mimique d'un acteur et ne verront pas la rayonnante et pure harmonie qui s'exhale dès l'apparition, au moindre mouvement de tel autre. Or la plastique est d'une importance égale à tout et, en tragédie, certainement essentielle si l'on considère ceci : 1° qu'elle doit être un don de nature, et peut se purifier mais non s'acquérir ; 2° qu'elle agit directement et indépendamment du rôle sur les sensibilités réceptives. Elle exprime par correspondance subtile, mais puissamment active sur l'imagination, la nature morale

et spirituelle de cette humanité supérieure que dynamise la tragédie.

Tout tragédien, donc, doit avoir une plastique de style, c'est-à-dire cette beauté de formes dont le type a été établi par les chefs-d'œuvre de l'antiquité, de la Renaissance et par quelques modernes. Cela ne les rend ni rétrospectifs, ni tributaires du passé, car cette beauté est par nature la beauté *impersonnelle et extemporelle.*

Quiconque manque de ce style, ou tout au moins de *race* physique, fera vainement des prodiges d'habileté : il ne sera jamais un vrai tragédien, jamais une incarnation positive de l'être essentiel : le héros. Il en devient, au contraire, une manière de travesti, une caricature expressive par l'âme (intonation) mais non l'aspect (forme). Deux, au plus, des tragédiens vivants sont doués de cette suréminente beauté ; deux ou trois autres en approchent.

* * *

Parmi les artistes de notre temps, deux ou trois femmes seulement participent à cette transcendance. Ce sont, chez les tragédiennes lyriques, Mmes Rose Caron d'ordre athénien et Georgette Leblanc, d'ordre

renaissant, et parmi les tragédiennes Mme Weber, qui est tantôt d'ordre grec, tantôt d'ordre romain, et qui a su dans le drame réaliser les plus diverses individualités. Son génie scénique, que je vais analyser, s'est affirmé de façon définitive ces dernières années à Orange, à Nîmes, à Champigny. L'an dernier, (1) enfin, au cours de la « Semaine de Corneille », elle remporta une série de succès qui l'ont classée comme la grande tragédienne de la scène française. Au cours de ces soirées mémorables elle a interprêté tous les plus grands, tous les plus redoutables rôles. Chaque fois surtout dans Cornélie, Camille, Rodogune et Laodice, c'est-à-dire autant dans l'extrême tragique que dans l'ironie coquette, elle a satisfait des salles constituées par l'élite du Paris lettré.

Le succès si particulier et si grand qui la salua pendant la « Semaine cornélienne » tient à ceci que son naturel, sa beauté et sa compréhension artistique correspondent spécialement au génie cornélien ; et sur ce point avant de décrire son jeu je m'arrêterai.

* * *

Peu de caractères ont marqué avec autant de force

(1) 1906.

que Corneille. Les noms d'Eschyle, d'Homère, de Dante ont formé des épithètes qualitatives. On dit aussi et plus couramment d'un acte, d'une pensée, d'un sentiment qu'ils sont cornéliens. Cet art de rectitude morale, de fermeté passionnelle, cet art de granit incandescent exprime le plus noble d'entre les innombrables mécanismes psychologiques de l'homme. La caractéristique des actes ou plutôt des personnages cornéliens est de résulter d'une *surnature*. En quoi consiste cette surnaturalité ? Est-ce dans la volonté ? Elle peut cursivement se désigner ainsi, mais elle relève d'un mécanisme plus subtil et plus précis.

Elle consiste dans la superposition de l'esprit à l'instinct ou plutôt dans la possession (qui est à la fois une domination et une fusion) du second par le premier. L'être cornélien est un être qui porte toutes ses facultés à leur point extrême d'intensité, mais en les subordonnant à un idéal fixe. Comment une telle conduite est-elle possible quand la nature est si faible ou si facilement victorieuse de la volonté ? Par un phénomène intérieur qui repose d'abord sur un enthousiasme ardent pour les idées, pour les principes élus par l'esprit, et ensuite sur une auto-admiration de cette attitude personnelle. Cet enthou-

siasme et cette auto-admiration dynamisent les facultés passionnelles, et même les instinctives, en les transportant du plan psychique sur le plan intellectuel. On ne trouve plus de volupté dans l'amour ; on en trouve à le contraindre.

L'assimilation que l'on a essayé entre cette surnaturalité et le *surhomme* de Nietzsche est une légèreté où bien une absurdité. Si le *Surhomme* développe, intensifie — en dépit du monde, des conventions et même de soi — son individualité pour atteindre au plus absolu épanouissement de tout son être dans tous ses modes magnifiques ou pires, s'il n'existe qu'esclave de lui-même, le héros cornélien, lui, est un organisme supérieur dont la plus haute gloire et le plus vif bonheur sont de recueillir et de déployer ses forces pour le service d'un idéal impersonnel. Il n'existe qu'en raison d'un abstrait.

Quelles sont alors les *apparences* plastiques qui correspondent le mieux à l'art cornélien ? Ce sont les proportions sévères des parties entre elles, la fermeté des contours, la vigueur simple de la ligne, — caractéristiques de la force du caractère et de la domination d'une vertu impavide, d'une direction intérieure. Il faut que les héroïnes de Corneille donnent, sans abandonner les grâces, les séductions, les

souplesses de la femme, une impression essentielle de fortitude mâle ; les faiblesses féminines sont corrigées par une force d'âme visible dans la fermeté musclée des chairs.

La diction doit être particulièrement réfléchie et laisser paraître une constante maîtrise de la pensée, même dans la passion. Surtout, cette ardeur que met toute femme dans ses inflexions quand elle exprime son cœur doit être donnée à l'expression des idées, des principes auxquels la cornélienne adhère par enthousiasme et qui lui sont comme une primordiale passion.

Tout cela, Mme Weber, soit par nature, soit par réflexion, le réalise avec une force tantôt sereine et t farouche.

*
* *

Mais sa supériorité tient à d'autres faits qui relèvent des principes d'art tragique exposés tout à l'heure.

Dès que Segond-Weber entre en scène, une race pure, un exemplaire sublime de l'espèce, une forme qui synthétise tout un art paraissent. La Tragédie est là. Telle est l'impression que doit produire hors de tout jeu, hors de tout talent de composition, avant toute parole, la tragédienne née.

Par le tout-puissant rayonnement de sa beauté, par une action magnétique, cette présence évoque au spectateur une humanité parfaite. On croit voir Melpomène ou quelque fille de la Nuit michelangesque, Muses de la tragédie ou du tourment : cet aspect grave et serein enveloppé d'une légère et hautaine mélancolie, ce pas sûr et cadencé, ces mouvements nobles et lents, puissants s'ils s'avivent, procèdent de ces vivantes immortelles.

Deux génies ont décrit l'impression circulaire que projettent les êtres d'exception. A propos de Lara, Byron écrit : « Autour de lui était tracé un cercle mystérieux qui l'isolait des hommes et leur défendait d'approcher. » Balzac parle ainsi de Seraphita : « Cette mystérieuse créature semblait être le centre rayonnant d'un cercle qui formait autour d'elle une atmosphère plus étendue que ne l'est celle des autres êtres. »

L'effet produit par le grand acteur — dans les minutes où il officie un *sacerdoce inconscient* — ne saurait être aussi profond, mais il est de nature analogue.

Son aspect — doué par la nature de l'éloquence dite — est comme le lieu de la vie. La vie, ou mieux la façon de vivre, est révélée au premier mouvement

par le geste, et surtout à la première parole par la voix.

Le timbre de la voix de Mme Weber précise le sens de la plastique. Musicalement il appartient aux contraltos, mais on ne saurait donner ses correspondantes exactes, car il est hors de l'octave. Il a cette humanité émouvante d'être comme faussé par la vie, brûlé par les passions, blessé par les sens. Grave et noble, cette voix est constamment voilée d'un frémissement de gorge comme d'une gaze funèbre. Cela est éminemment tragique et crée cette atmosphère de fatalité que la plastique, pour rester dans la perfection et la mesure, ne saurait dégager. Quand raisonne cette voix orageuse l'attention se recueille et l'anxiété se déploie sur les cœurs comme le silence sur les foules inquiètes de grands évènements.

Il y a dans l'art de Segond-Weber et dans sa façon de *composer* plus de construction que d'intuition, plus de volonté que d'inspiration. Tout est prévu, voulu, combiné et réglé d'après la nature de l'œuvre et celle de l'interprête. En scène seulement, à ces moments où le démon sacré possède l'artiste et le transfigure, le hasard génial intervient; alors jaillissent des cris fameux : celui de Marie dans les *Jacobites*, le premier « Rome! » de Camille, le

« misérable ! » de Phèdre ; alors se dessinent ces gestes de surhumaine éloquence, le geste de la volonté dans *Sémiramis* ou les caresses pathétiques à l'urne de Pompée.

Certains des termes que j'ai dû employer ont peut-être paru de sens imprécis aux personnes qui ne sont pas familières avec la terminologie esthétique. Décrire, fixer l'art scénique est indiciblement difficile. Son extrême mobilité, le brusque épanouissement de ses beautés qui surprennent au moment où l'attention n'est pas concentrée et tout à coup s'évanouissent ; l'impossibilité de ramasser en une seule proposition les multiples circonstances qui constituèrent un splendide éclair, voilà autant d'obstacles. Aura-t-on plus de clarté si je développe cet essentiel succinctement énoncé ?

La plastique féminine affecte deux aspects principaux : le beau et le joli. Le joli est fait de grâce fine, flottante et passive. Il répond, *non pas toujours en fait mais figurativement*, aux sentiments délicats, faibles ou frivoles, aux âmes en demi-teintes et en afféteries. Le beau est de la puissance et de la grâce unies. Il correspond, toujours figurativement sinon réellement, aux sentiments forts, sereins et graves, aux natures de volonté et de passions fortes.

Ce dernier aspect est l'aspect tragique. La beauté d'une tragédienne ne doit pas être seulement une beauté qui charme : ce doit être une beauté qui impressionne et, par là, en élevant l'imagination suscite le cœur, élève l'esprit.

Elle a, pour préciser ce point par un exemple classique, à être tout ensemble cornélienne, c'est-à-dire sévère ; racinienne, c'est-à-dire tendre et quasi sensuelle.

Weber possède ces dons admirables et divers, et les premiers — je l'ai déjà indiqué en parlant de Corneille — avec une propension marquée. Car, ayant davantage d'intelligence et moins de facile ou charmeuse sensibilité, elle ne déborde pas, comme une Sarah Bernhardt, de sexuelle féminité.

*
* *

Les mêmes proportions sculpturales qu'Alfred de Musset et Théophile Gautier célébrèrent en Rachel, et que nous ont conservées tableaux et estampes, revivent en notre contemporaine. La ligne du corps a ce fier aplomb, ces inflexions, ces nettetés de jet et d'arrêt qui font la beauté des vases et des amphores. Les formes ont la plénitude qui donne tant de majesté

aux filles du Poussin, et les rendent semblables à une modulation puissante et claire comme une musique de Gluck, traversée par instants de sursauts beethovéniens. Les attaches sont d'une élégance patricienne ; non point le patriciat des décadences dont la finesse est trop grêle, mais celui des *belles époques* dont la santé et la vigueur écartent la mièvrerie et la frivolité.

Sous la draperie antique, Weber réalise des rythmes qui éveillent le souvenir de ceux que l'on admire dans les statues, de ceux plus personnels, plus chers, dont le poète pare les architectures du rêve :

> J'ai secoué du rêve avec ma chevelure.
> Aux foules, où j'allais, un long frisson vivant
> Me suivait comme un bruit de feuilles dans le vent ;
> Et ma beauté jetait des feux comme une armure.

Ces harmonies tiennent autant, je crois, à la prédisposition du corps et à l'intuition féminine qu'à l'étude des marbres et des peintures. On se souvient encore des murmures d'admiration qui accueillirent notre tragédienne à ses premières apparitions sous le péplos d'Iphigénie, sous les longues blancheurs de Camille, sous les voiles languides de Phèdre sous le casque ailé et la cuirasse étincelante de Sémiramis, ou bien lorsqu'elle surgit, prêtresse

ardente, d'entre la colonnade du Panthéon, lors de l'inauguration du « Penseur » ce bronze inquiet de Rodin. Quelle émotion, lorsque dans l'ombre thébaine on entrevit Antigone, urne de tendresse et de mélancolie, voilée de candeurs diaphanes ! Emotion accrue quand le geste artémisien des bras découvrit le pur visage. Bras magnifiques qui, certains soirs, ravissent par leur eurythmie comme une strophe plus parfaite dans un parfait poème, et resplendissent comme si les bras poudroyés de la Vénus de Milo en eux s'étaient réincarnés.

Cette chair, marmoréenne au repos, atteint lorsqu'elle s'anime d'inexprimables valeurs expressives, des frissons de fièvre. Elle a la faculté rare de rendre visible (déclaration de Phèdre) l'incandescence de la passion ou (finale de *Sémiramis*) le rayonnement de la divinité, ou l'exaltation spirituelle (*Hélène*).

Ces considérations confinent à la mimique. Ce ne sont pas les fioritures du geste que la femme sait si bien inventer : papillotements des doigts, coquetteries et mignardises de l'attitude, sensualité fade des posès, nervosité futile du mouvement, — qui caractérisent le jeu de cette tragédienne. Au lieu de courtes agitations, Weber ne montre que les mouvements essentiels, simples comme une ode pindarique, larges comme les ondes d'humanité que roule la tragédie.

Ses attitudes sont presque toujours dirigées par une intention esthétique ou psychique, sans avoir cependant rien d'apprêté. Elle a l'aisance de la perfection et l'on se souvient particulièrement de sa grandeur austère dans Cornélie, de sa majesté prophétique dans Kassandra, de sa hauteur dédaigneuse dans Laodice, de sa tristesse fatale dans Camille, de son impériale autorité dans Sémiramis.

L'artiste, sûre de sa beauté native, prend indifféremment la pose composée par avance ou celle inspirée par l'emportement scénique sans craindre d'accidentelles laideurs. Par un privilège de race, le geste même spontané n'est jamais commun ou vulgaire, court ou imprécis. Il garde une égale harmonie. Il est plus sobre que nombreux et jamais les bras égarés par l'action ne gesticulent au hasard. Non : ils soulignent l'intonation, ils accompagnent la course des paroles.

Dans les rôles qu'interprête Mme Weber, la résolution virile, la menace, la colère paraissent souvent : alors le geste atteint une énergie incroyable et fort probablement inégalée. Telles photographies dans Sémiramis, dans Cornélie et d'autres le prouvent. Aux instants de prière, de désolation ou d'invocation, les bras s'ouvrent en vaste accolade vers le ciel

et il est nécessaire d'indiquer ici que cette attitude revient trop fréquemment. Je n'ai presque jamais surpris ces manèges si vains et si lassants, ces gestes pour le geste, ce maniérisme de la tenue en scène que tant d'autres pratiquent pour faire valoir, hors de tout but esthétique, des grâces personnelles.

La physionomie n'a pas l'extrême mobilité qui est si fort en honneur dans la méthode italienne. Heureusement ! En tragédie, où doit régner la mesure, ces caprications de la face seraient une tare. Néanmoins, d'intenses impressions ont été obtenues dans Camille, au quatrième acte de *Rodogune,* par la palpitation des narines, l'inclinaison accentuée des commissures et par l'éclat oblique des yeux noirs et beaux comme la chevelure. Ce visage peut aussi blêmir effroyablement au dernier acte de *Phèdre.* Il devient, dans les rôles de composition tels que la jeune Marié des *Jacobites* ou l'aïeule Guanhumara des *Burgraves* méconnaissable et farouche, redoutable de haine ou de détresse centenaire.

Pour apprécier ces observations qui s'efforcent de fixer autant pour les contemporains que pour la postérité des beautés éphémères, il faut avoir vu l'artiste porter, figure typique du Deuil, l'urne funéraire de Pompée ; dans *Médée,* lionne frémissante, rugir de

haine ; dans *Sémiramis* enfin, son triomphe le plus complet, monter les degrés du palais érigé dans les cyclopéennes arènes de Nîmes et répandre, par l'irréelle lueur du regard, par une irradiation spirituelle au travers des formes; l'impression de l'être immatériel devenu visible : la déesse.

J'insiste sur la transcendance de Mme Weber dans *Sémiramis* : aucune autre œuvre, en effet, n'exige avec autant de précision ses facultés caractéristiques: la grâce et la force. Au cours de cette analyse, sous des noms divers et parallèlement, nous avons retrouvé ces qualités essentielles. La force l'emporte en général sur la grâce, et cela, dans certains rôles, fut une légère imperfection.

Les rôles où elles se combinent, avec prédominance de la seconde, conviennent particulièrement à notre tragédienne, et de même ceux où l'intellectualité s'enlace à la passion, où l'ironie subtilise les sentiments. Ceux qui demandent plus de charme féminin que de puissance lui conviennent moins. Par contre elle atteint avec une surprenante aisance à l'expression de l'inexprimable, à l'expression de l'Abstrait *(Hélène)*. Cela restera sa victoire particulière, dominante.

On fut surpris également dans Laodice (*Nicomède)*,

de la maîtrise avec laquelle Weber réconcilia les deux sœurs rivales: tragédie et comédie. Par un prodige de grâce subtile, de coquetterie transcendante, elle transposa dans son jeu les expertes séductions, les vanités frivoles, les fiertés royales, et maria avec dextérité les plus complexes nuances. Pendant cette représentation, (1) qui fut un long triomphe, elle devint comédienne sans quitter la ligne. Le lendemain on l'appelait « la Célimène tragique » : elle avait créé une manière nouvelle, un type inconnu dans les classifications théâtrales. Le public lettré de cette « première » tri-centenaire fut transporté à tel point que l'on put croire qu'il allait demander à l'artiste de bisser certains vers ! Le costume élégant et majestueux, l'attitude fière et charmante, le sourire empreint de la plus subtile ambiguité, la voix d'une souplesse inattendue, tous ces prestiges se rencontrèrent pour faire de cette création une révélation.

Sur la voix, sur la façon de dire, conviennent des considérations analogues aux précédentes. Retentis-

---

(1) Le 6 juin 1906. Tri-centenaire de Corneille. Voir l'étude de M. Pierre Vierge publiée par l'*Album-Comique*. — Depuis ce temps Mme Weber a incarné supérieurement « Athalie » et « Agrippine », cette dernière de la plus originale façon. (Note de 1918).

sante et bien articulée, au point d'avoir été entendue, dans les immenses arènes de Nîmes, jusqu'aux plus éloignés gradins, même dans les inflexions amoureuses, cette voix, lorsqu'elle éclate, est comme un fracas d'airain, tocsin ou glas ; lorsqu'elle supplie, comme un soupir de colombe blessée. Frémissante de tendresse ou de passion contenue, elle devient un murmure onduleux semblable au bruit des feuilles mortes froissées par la brise d'automne. Les attaques sont empreintes de la force impérieuse et nette qui paraît dans la plastique. Dans les moments de frénésie, elle court, rapide, vers un mot, un cri, une imprécation qui cingle à tout coup. Dans le commandement ou dans la colère, elle scande, elle martèle chaque syllabe avec farouche fureur ou impétuosité redoutable. Si elle n'a ni la clarté, ni le bronze de certaines voix fameuses, celle de Madeleine Roch par exemple, elle est douée d'une vie passionnelle plus riche.

Sans que le rythme de l'alexandrin soit méconnu, tout vers est dit selon le sens avec naturel et dans certains cas selon sa particulière musicalité. On n'est gêné par aucune de ces gradations coutumières avec toniques régulières et finales traînées, qui monotonisent le débit. Weber ne pratique pas le *déblayage* systématique, lequel consiste à sacrifier une tirade

pour un mot à effet. Elle respecte l'œuvre du poète. Tout au plus mène-t-elle un passage avec plus de volubilité en préparation musicale du vers ou du mot essentiel.

Telle est l'artiste admirable, le virtuose réfléchi qui rend actuellement la vie aux filles héroïques du grand Corneille, aux harmonieuses sœurs du divin Racine, aux folles mais si bien sonnantes figurantes du resplendissant Hugo, et qui — activité plus haute — aide de tout son pouvoir au valeureux effort du théâtre poétique contemporain.

*
* *

Toutes les personnes que le spectacle de la beauté élève devraient suivre avec ferveur ces représentations, aide puissante au renouveau tragique; mais je voudrais aussi que l'on y conduisit les jeunes gens de nos lycées, natures encore fertiles qui peuvent accueillir les jeunes semences. Que les parents méditent sur ce point!

Une pléiade de jeunes poètes vaillante, enthousiaste et tenace prépare une régénération lyrique de la scène française. Partout ressurgit avec succès le théâtre poétique, théâtre qui n'anémie pas comme celui des

boulevards; théâtre où l'énergie, la noblesse de l'âme, la perfection des formes sont souveraines et purifiantes.

Ces poètes, que nous avons déjà dénombré, se sont dit : Dans l'univers sont trois excellences : la pensée d'abord, l'âme ensuite, enfin la beauté extérieure. Isolée, chacune est vaine; leur tourbillonnement harmonieux est le tourbillon de la vie. Elles se nomment dans les belles lettres l'idée, le pathétique et le rythme. L'œuvre suréminente est celle qui réunit ces trois prestiges, les fond, les féconde et mutuellement augmente leur puissance.

La déesse lyrique, la Victoire, dont l'effigie mutilée veille au Louvre, et celle, plus essentielle, qui passe emportée par le vent des acclamations, les entendra.

Dans l'attente, en nos jours où il est coutume de disserter fastidieusement sur les faits et exhibitions d'actrices ou d'acteuses, variantes pimentées de la courtisane, qui offrent au public des mixtures fades de la vie futile des salons et des bars ou simplement des sollicitations de mode et de lubricité, ne convenait-il pas d'exalter l'une d'entre les rares artistes qui cristallisent de l'Idéal, qui rendent visible la princesse à jamais lointaine, la Beauté ?

De tels spectacles habituent la sensibilité à de

plus pures vibrations, et, comme nous sommes un organisme d'infinie délicatesse, le cœur est peu à peu touché, l'intelligence frappée : l'admiration, puis l'enthousiasme pour les vertus, croissent là où régnaient l'indifférence, l'ennui, la lassitude ou la bassesse d'âme.

Il y a une contagion de la vertu, — au sens essentiel — comme il y a une contagion du vice. Ne frémissaient-ils pas d'une généreuse ardeur, les spectateurs, le soir de *Nicomède*, et ne planait-il pas une joie auguste et féconde la nuit de Sémiramis ?

L'impression esthétique agit puissamment, car l'homme est enclin à imiter l'être qu'il admire, l'acte qui l'émeut. Si la plupart de ceux qui collaborent au grand art théâtral ne discernent pas la grandeur de leur fonction, quelques-uns parce qu'ils l'apprécient, méritent, outre l'admiration, une particulière et durable estime.

Le Spectacle et les Spectacles [1]
à propos de « Faust » à l'Odéon [2]

Ces quatre mots contiennent en somme toute l'esthétique du théâtre. Ils m'ont été soufflés, véritable synthèse verbale, par la récente mise-à-la-scène d'un *Faust* que les communiqués officiels du théâtre de l'Odéon, les avant-premières et même certains critiques ont présenté comme un *Faust* intégral, tout au moins comme une pure émanation des deux *Faust*, et toujours comme une réaction, une *protestation* passionnée contre le misérable, le pelé, le galeux *Faust* de Gounod.

Or, il n'en est rien. Le *Faust* ou plutôt la mixture très peu satanique des *Faust's* jouée à l'Odéon arrive par des voies différentes, plus prétentieuses

---

(1) *Montjoie !* Février 1913.

(2) Et de beaucoup d'autres représentations shakespeariennes et moliéresques depuis, celles de Gémier notamment en 1919 et le primaire *Œdipe, roi de Thèbes*, de 1920.

et plus chaotiques, au même résultat que le *Faust* pendulesque de l'Opéra.

C'est la faute à qui ? demandera-t-on : à Antoine, à M. Vedel, l'adaptateur elliptique, à M. Florent Schmitt ? En France, à défaut de responsabilité politique, nous voulons à tout prix connaître toutes les autres responsabilités.

Il serait très facile, avec quelques reproches spécieux, d'accuser fort logiquement MM. Vedel, Schmitt et Antoine. Cependant ils ne sont point coupables, ou s'ils le sont, ils le sont par délégation. La faute de cette délégation est imputable aux esprits forts de « haute littérature » de « théâtre esthétique » à tout prix. Ces gens-là, avides de sublimités réclament à grands cris romantiques la représentation des « ouvrages immortels » des « grands chefs-d'œuvre de l'humanité » et ils font honte aux Claretie et aux Antoine du jour de négliger ces merveilles de cabinet.

D'une seule chose ils ne se préoccupent point : de savoir si l'humanité et, pour parler plus simplement, si le public, est apte à les saisir, ces chefs-d'œuvre !...

Voilà qui nous amène au véritable, au premier des deux coupables initiaux : le public. L'autre coupable,

le second, car il est tout emmailloté de circonstances atténuantes, c'est Gœthe lui-même.

Oui, Gœthe, s'il a bien fait d'écrire les deux *Faust* pour la joie et l'exaltation orgueilleuse d'une élite, a eu le tort de ne pas dire : cela n'est pas du théâtre tel qu'on l'entend vulgairement ; le théâtre n'est dans mon œuvre qu'un artifice ; je défends qu'on livre mes *Faust* en pâture à la foule.

Car, si le malheureux évènement se produit ; si la multitude, avide surtout de ce qu'elle ne peut digérer, stimulée par les démagogues de la prétention intellectuelle et de la jouissance esthétique, se met en tête de communier à tout prix avec les pures inventions du génie, nous assisterons aussitôt à la dilution que fit Gounod, selon le goût de son temps, que vient de faire M. Vedel assisté d'Antoine et de Florent Schmitt, selon les marottes des contemporains. Ces messieurs-là sentent bien que la patience de leurs concitoyens a des limites, des bornes, des habitudes, que toutes ces forces impérieuses ne subiront pas les fantaisies, les lenteurs, les subtilités non moins impérieuses du génie. Alors ils couchent les unes et les autres sur le lit de Procuste de la mise en scène.

Si la scène est l'inévitable ennemie de certaines

œuvres, il vaut mieux ne pas les représenter. *Faust* est fait pour être lu, non pour être joué.

Représenté, (et à l'Odéon tout particulièrement), ce n'est plus le texte prodigieux où observations très vivantes, généralisations très subtiles, formules de pensée pure s'enchevêtrent, que nous écoutons. Nous n'écoutons plus un spectacle où la pensée, c'est-à-dire le dialogue, les paroles des héros, soutenus par un décor sobre et par une mise-en-scène discrète restent au premier plan.

Nous écoutons à peine : nous voyons, nous entendons, nous subissons mille choses, mille prestiges, autant que l'ingéniosité des organisateurs a pu en trouver, qui tous nous attaquant avant l'œuvre même, nous en éloignent violemment.

Musiques et airs connus, particuliers et innombrables; acteurs disparates, décors prestigieux et pleins de tours de force ou de trompe-l'œil réalistiques chien savant, singes sauteurs, danseuses diaboliques, sylphides aux voiles électriques, reconstitution de tableaux célèbres, illusion de cadavres vivants, etc., etc... autant d'artifices scéniques, autant de *spectacles* qui nous emportent loin du *spectacle*. Il semble que le chef-d'œuvre, nourrissant mille odieux parasites, disparaisse sous leur activité préhensive et

malsaine, et que vraiment, selon le mot d'un grand acteur, tout texte d'autant plus qu'il est supérieur ne soit plus qu'un prétexte.

C'est l'intrusion fatale du music-hall dans le théâtre de pensée. Je ne veux pas nier la beauté, le charme, l'enseignement qu'il peut y avoir dans les formes miroitantes, dans les poncifs éphémères qui apparaissent au music-hall. Mais ils sont purement plastiques. Une danse, une silhouette caricaturale, une parade, un tour de force angoissant même sont des valeurs d'un ordre spécial très distant des valeurs spirituelles entermées dans les chefs-d'œuvre. Ne croyons pas que l'on puisse additionner les unes aux autres. Elles se neutralisent au contraire ou plutôt les plus vulgaires s'interposent entre l'entendement commun et les autres, étoiles lointaines.

Je défie quiconque d'être revenu de *Faust* avec d'autres souvenirs que des souvenirs de parades. Pas un instant les idées de Gœthe n'avaient pu dépasser la scène. Pas un instant n'avait cessé le sacrifice de la pensée à d'incohérentes matières.

Conclusion : en France le vrai *Faust* se lit ; il ne se joue pas. Voilà le fait tout net. Nous allons voir pourquoi cela est nécessaire et juste, pourquoi au nom de l'intégralité de *Faust*, d'une part, et au nom

du génie français d'autre part cette conclusion est doublement vraie.

Un phénomène analogue compromit à Athènes l'avenir de la tragédie et de la grande comédie satirique. « *Qu'y a-t-il là pour Dionysos ?* » s'écriaient les Grecs. Ils reprochaient aux nouveaux ouvrages, qui respendissaient auparavant de la seule exaltation du dieu ou de ses mystères, de disparaître sous un fatras de vanités secondaires : intrigue, abondance des personnages, pittoresque de la mise-en-scène, éloquence factice, jongleries etc... En somme déjà *les* spectacles frauduleusement introduits dans *le* spectacle détruisaient, dispersaient, et même accaparaient l'émotion essentielle et substituaient des amusements vulgaires à l'impression d'harmonie.

De ce point l'on aperçoit toute le question théâtrale. Dans un spectacle vraiment digne de ce nom, pas un des éléments, pas un des détails, qui ne soit empreint de la fin supérieure de l'œuvre, de son sens, de son style. Des matériaux très divers, — plastiques, sonores ou intellectuels, — se composent et se combinent selon des rythmes parallèles, selon une volonté unique et dominante.

N'y a-t-il pas dans la chair même des œuvres une vertu active plus puissante que les pensées qu'elles

formulent explicitement ? Le ton des ouvrages de Racine agit plus sur notre sensibilité que ses idées sur notre entendement. Tant il est vrai que l'homme a besoin d' « espèces », même pour les plus abstraites communions...

*
* *

Ainsi la recherche, dans les modes abstrait et concret, de l'unité présida à la formation de l'art théâtral dans la Méditerrannée et en France, nation de souche celte mais dont l'épanouissement a été provoqué et soutenu et guidé par l'esprit méditerranéen. Des genres nettement distincts, comme la tragédie et la comédie se constituèrent, puis des genres intermédiaires.

Les peuples barbares restés au Nord, et qui, *développant dans l'hostilité du climat leur seule intelligence, n'étaient pas venus affiner, équilibrer leur sensibilité dans les régions bienheureuses,* imaginèrent, par manière d'expression violente et par essai d'imitation naïve de la vie, des genres hybrides. Ils prétendirent marier les disparates, juxtaposer et même fondre les contraires.

Leur théâtre ne présente pas un corps défini et limité, puisant sa force, sa vie expressive, son équi-

libre de révolte et d'apaisement dans cette limite même (1) — conditions qui caractérisent le théâtre et en général l'art chez les peuples d'esprit méditerranéen.

Leur théâtre est une succession indéfinie de tableaux les plus contradictoires, un mélange sans fusion et sans lien de visions contraires, telles des étoffes aux couleurs heurtées et violentes. Or l'art est aussi stable que la vie est mobile. La vie se manifeste par la plus grande mobilité ; l'art par la plus grande, c'est-à-dire la plus synthétique stabilité. Il est la connaissance immobilisée du temps, figure humaine mobile de la Stabilité absolue (loi de constance et « retour éternel »).

Shakespeare et Gœthe n'infirment rien de ce qui précède. Seul leur génie est parvenu à illuminer ce dédale barbare. Tous les autres génies moins éclatants ou talents moyens s'y égarèrent et l'on vit cette esthétique, — moins la Beauté ! — produire jusque chez nous, la comédie larmoyante, le mélodrame, la pièce à thèse et enfin la « pièce » moderne, ouvrage amorphe sans sexe, sans genre, sans unité,

(1) Que l'on veuille bien songer ici à la règle des *trois unités*, contre laquelle tant de sots esprits ont donné comme autant de béliers.

où triomphe cette absurde et fausse « fusion des genres », délices byzantines du microphante Henry Bataille. (1)

Mais, me direz-vous triomphalement, le *Faust* intégral se joue bien en Allemagne, et pendant trois soirées les Allemands s'y plaisent.

Que m'importe si les rustauds nos voisins aiment rechercher, pendant trois longues soirées, les rudiments de leur âme et de leur intelligence incertaines. Nous autres, Français, héritiers des *meilleurs* des hommes, nous aimons des œuvres, des spectacles où notre nature définie et harmonieuse se retrouve. Nous avons « la seigneurie de nous-mêmes » eût dit Léonard et nous voulons au spectacle non pas l'image du chaos de la nature mais une vision de la vie précise, délibérément choisie, délibérément orientée vers la *victoire du rire ou vers la victoire du sacrifice*. Nous repoussons la mixture hésitante et barbare des deux : elle est indigne d'un maître.

N'était-ce point cet antagonisme profond des deux races que Gœthe discernait lorsqu'il disait à Eckermann à propos de *Faust:* « Il y aura toujours un

---

(1) La guerre a ouvert les yeux à plusieurs critiques, Antoine lui-même et Henry Bataille, jadis encensé, a été pesé à son poids (1919).

Français pour en tirer un spectacle » ?... Il prétendait nous « charrier », mais en vérité n'honorait-il pas notre sens de la limite et de l'unité !

Il est assurément génant d'ouvrir de tels débats à propos de chefs-d'œuvre comme *Faust* qui les dépasse, mais il est également vrai qu'à leur lumière on saisit plus fortement les différences entre les esthétiques et les peuples et l'on situe mieux l'origine des influences pernicieuses par l'examen de ces intangibles ouvrages. Désormais la confusion effroyable du théâtre, l'incertitude des critiques affolés par la besogne de minuit, par les camaraderies ou par les obligations de publicité sont telles qu'il faut s'attaquer à la tête. Sinon la Babel théâtrale s'accroîtra.

Comme si cette confusion initiale des genres ne suffisait pas, le public se lassant des pièces-arlequins qui le sollicitent sans l'assouvir, nos directeurs n'ont-ils pas imaginé, en bons acteurs qu'ils sont, la diversion des spectacles dans le spectacle, toute la série des à-côté du snobisme et de l'histrionisme. Désormais, Dionysos est bien tout à fait absent.

Toutefois, n'est-ce pas l'heure où, dans son vide même, il va de nouveau ressurgir ? A force de diviser, d'isoler, de rendre indépendants les éléments

des harmonies de jadis on les restitue au public dans leur nudité, dans leur éloquence originelle, dans leur simplicité féconde. De même font les peintres par leurs études réalistiques et par leur goût pour la couleur. Toute la série des combinaisons c'est-à-dire des synthèses nouvelles peut recommencer.

Ainsi, qu'on le veuille ou non, nous en sommes de nouveau au B A *ba*. En toutes matières, nous apprenons, nous distinguons, nous classons, nous préparons les matériaux d'une prochaine construction dont l'architecture peu à peu se dégage, synthèse magnifique, de la vertu originelle des matériaux.

La tourmente démocratique, l'intrusion désorganisatrice de la tyrannie démotique avaient brouillé toutes les notions, hérissé le goût et la sensibilité d'aspérités barbares et nous ne sommes pas tous guéris de boire les vins les plus précieux dans de rustaudes écuelles ou d'admirer les plus subtiles combinaisons de couleur à propos de ballets ignares, puisqu'au seuil d'une nouvelle revue anarchiste on choisissait encore récemment « la conscience du terrassier syndiqué » comme dominante intellectuelle, morale et sociale.

A la lumière d'œuvres et d'événements fameux, ou mieux encore à l'expérimentation désastreuse des

méthodes contraires nous avons dû reconnaître que rien ne se fonde hors de la hiérarchie, que rien ne se réalise puissamment sans l'aide douloureuse et joyeuse du sacrifice. (1)

La loi des arts se retrouve ainsi parallèle à la loi des sociétés : il faut que des hommes souffrent et que des éléments tombent pour qu'une ligne se dégage, pour qu'un homme génial, un *conducteur* apporte plus de bonheur, plus d'expansion aux survivants et réalise les virtualités supérieures de l'homme.

Aussi ne faut-il pas s'étonner si la transformation des idées esthétiques et des formes de l'art marche de pair avec la transfiguration de l'âme nationale ?

Et des spectacles multiples, hybrides, surchargés nous verrons un jour se lever, dépouillé et net, le spectacle.

---

(1) Vérités rendues si évidentes par la guerre ! (Note de 1918).

Esthétique d'Automne [1]

à propos du Ve Salon d'Automne

Dans le chaos des pensées nietzschéennes, il en est une lucide et singulièrement profonde :

« Il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation. »

Je sens, aujourd'hui, tout le prix, toute la vérité vivante de cette parole. Car maintenant j'ai compris ou, plus exactement, senti que l'amour et l'attention que j'ai donnés, que nombre de jeunes hommes ont donnés et donnent au Passé, au Passé merveilleux, est néfaste, fallacieuse, décevante.

Nous nous sommes longtemps attardés parmi ses délices comme le chevalier Renaud chez Armide. Nous l'avons contemplé, nous l'avons expliqué,

---

(1) *La Société Nouvelle*. Novembre 1907.

commenté, théorisé ; nous l'avons imité : de mille façons nous avons joui de lui.

Or, toute volupté constante est coupable devant la nécessité de l'action. La volupté est immobile.

Nous devons donner à la vie *notre* visage et aucun autre, le visage qu'on ne lui connaît point encore. Le Passé use nos passions et notre énergie. Il fut, il est trop souvent le principal de notre pensée et de notre rêve. Il ne devait être que l'exemple éducateur, l'aiguillon de l'activité, le charme de nos siestes, au plus une méthode.

Pourquoi faut-il qu'il nous paraisse plus important que nous-mêmes et que nous ne soyons pas tellement enivrés de nous et de notre tourbillon vital, que ces réalités immédiates nous gardent des absorptions rétrospectives ?

La tyrannie a assez duré. A force d'être tournés vers les Anciens, nous nous détournons de nous-mêmes et de l'avenir. Leurs œuvres sont nobles et belles. Ils nous donnent une haute notion de la noblesse et de la beauté ; — mais plus que la joie d'analyse et de contemplation, combien est douce la joie dionysiaque de création !

Celui qui ressent cela, le ressent tellement qu'il prend dégoût d'écrire. A toute littérature, même à

l'œuvre pure, il préférerait l'action directe, la réalisation vivante. Le manieur d'hommes et le créateur de faits participent autrement à la vie que le manieur de phrases et le conducteur de livres. N'était-ce pas ce que pensait l'inquiet Châteaubriand lorsque, prévoyant la crise qui s'atténue aujourd'hui, il écrivait : « La jeunesse va s'engloutir dans la doctrine, la littérature et la débauche, selon le caractère particulier des individus. »

Même si j'écrivais quelque jour un chef d'œuvre éprouverai-je une joie égale à celle qui m'étreint dans l'enceinte sacrée d'Orange, les soirs où des milliers et des milliers de spectateurs y sont réunis, pour la beauté, par la volonté de deux ou trois hommes ?

Notre devoir d'agir est d'autant plus grand que nous vivons dans une décadence. Nous y vivons avec la volonté, tout au moins avec le désir, de la vaincre, de l'arrêter. Ce désir, cette volonté confus ont été et sont encore ce que l'on a appelé, souvent avec obscurité, le « mal du siècle ».

Nous sommes à l'automne, et presque à l'hiver de cette période. Sous la neige, la germination se prépare. Dans une société nouvelle, dont l'ordre nouveau s'éclairera brusquement demain, le mal du siècle aura disparu car, par la fatale nécessité des événements,

nous pourrons réaliser à la mesure de notre rêve et la réalité ne sera pas dépourvue du rêve des meilleurs.

Après avoir vécu dans l'anarchie, dans le tourment terrible de l'indécision spirituelle, morale, sociale, esthétique, pratique, quel admirable rôle de *constructeurs* nous apparaît, à nous déjà, à nos fils surtout.

Tantôt préoccupés de métaphysique, de vagues idéalismes, de rêves individuels, inconstants et complexes — tantôt séduits par l'immédiate vérité de l'observation analytique, par les réalités riches d'elles seules, nous nous sommes passionnés pour des théories ou pour des réalisations artistiques qui devaient mourir puisqu'elles ne condensaient pas les deux *mères* de tout être, les deux créateurs de tout mouvement, les deux éléments des réactions indéfinies : l'élément volatil et l'élément fixe, *vulgo* l'idéal et le réel.

Nous nous sommes aussi tourmentés ou enthousiasmés pour opter entre les concepts aristocratiques de la société et les concepts démocratiques; — alors que toujours une aristocratie fut, doit être et sera, et qu'elle se dégage du peuple qui crée et qui sanctionne; — alors que toute société est faite pour deux

choses : permettre les productions supérieures des élites, favoriser la vie harmonieuse et le bonheur possible des masses.

*
* *

Les beaux-arts (les œuvres et les esthétiques) ont été et sont encore un des plus éclatants miroirs de ces conflits, de ces confusions essentiels.

Il y eut les diverses écoles dites « idéalistes » — préraphaélisme, rose+croix, etc. — ; il y eut les réalistes ou naturalistes de tous ordres ; il y eut surtout l'*impressionnisme,* erreur *per defectum* d'où sortira sans doute la vérité nouvelle parce qu'aucune méthode comme cette méthode de peindre ne ramena, ne confronta aussi sincèrement l'homme et la nature.

Il y eut les partisans d'un art obscur, énigmatique, d'un individualisme tel que seule une élite d'initiés le pouvait goûter. Il y eut les partisans d'un art populaire, *art démocratique, art pour le peuple,* etc., conception assez misérable, qui, chez de pauvres esprits, produisit la tendance à faire baisser le ton des œuvres, à délaisser noblesse, grandeur et beauté, sous prétexte de mettre l'art *à la portée* des masses

Or, l'art n'a pas de but extérieur à lui-même : il n'a pas à être pour celui-ci ou ceux-là. Il est l'art, c'est-à-dire un nœud de rapport, un motif d'émotion et de séduction. S'il est cela vraiment, il est, *quel que soit son thème,* une synthèse de pensée et de réalité, il s'adresse à tous, il se fait aimer des plus grands, il élève à lui les humbles.

D'autre part, n'est-il pas évident que le peuple n'aime que les œuvres de significations générales, d'expressions essentielles, de style simple et élevé.

Or, c'est précisément la tare de l'art novateur actuel, spécialement de l'impressionnisme et de ses succédanés, nécessairement de l'art qui prévaut au Salon d'Automne, de n'être pas l'art de tous : élite et peuple. C'est un art pour raffinés, pour malades, ou bien pour gens de métier; c'est un peu un art d'atelier. Je parle naturellement en général et m'expliquerai tout à l'heure par un examen en détail.

L'atelier (la technique) est le poids mort de l'art, ce que le public doit ignorer et qu'il est malséant, vulgaire, en un mot bête d'étaler aux yeux du commun. C'est un objet de curiosité mesquine et stérile, c'est la matière brute dont se crée par transmutation l'éloquence, l'émotion de l'œuvre véritable.

Cependant, pourquoi ai-je dit précédemment que

de l'impressionnisme naîtra l'art nouveau, le nouvel art complet, c'est-à-dire classique (1) ?

Parce que l'impressionnisme a rapproché l'artiste de la Nature, et l'a, de ce fait, éloigné de la Convention que représentaient, pour nous, les plus nobles figures de l'art antérieur. Avec naïveté et pénétration, soit par suite de la pauvre culture des artistes contemporains (lesquels affectent une ignorance si visible dans leurs œuvres !), soit par volonté d'oublier toute connaissance acquise pour découvrir des notions et des sentiments sincères, les impressionnistes et tous les artistes à méthode impressionniste ont engagé, sous les espèces de la couleur, un colloque avec la Nature d'où sortira, lorsque les interlocuteurs humains seront par l'intelligence où la sensibilité à la taille de l'autre Interlocutrice, un art puissant et complet.

*
* *

Evidemment, les complications infinies (et indéfinies) où s'est engagée la vie des sociétés et surtout

(1) Ce terme pris dans son universelle acception où il exprime la rencontre de tout ce qu'il y a de vrai et de profond dans l'Homme avec tout le vrai et le profond de la Nature.

la vie individuelle parvinrent peu à peu à stériliser l'art, à le détruire dans son principe même.

Car l'*art n'est qu'un rapport,* c'est-à-dire qu'il est social (bien qu'en voulant l'être spécialement, il ne soit plus). Ce que certains artistes ultra raffinés exprimaient, expriment encore, n'est plus perceptible à d'autres qu'à eux-mêmes et au compagnon étroit de leurs inquiétudes dégénérées.

Plus sauvages encore que les Manet, Pissaro et Renoir, vinrent Gauguin et Cézanne qui s'isolèrent absolument de l'humanisme pour ne rencontrer que la nature toute nue, pure, impolluée. Ils recommencèrent ainsi par leurs œuvres la même progression suivie par l'homme dans la vie des âges. C'est pour cela que dans la salle Cézanne du Salon d'Automne (cette année comme l'an dernier dans la salle Gauguin), ces paysages notés et construits par larges volumes de couleur, d'un rapport plus ou moins subtil, ces figures au dessin et à l'expression rudimentaires, d'une manière fruste, aux plans moins nombreux mais plus distincts, sans modelés, ces natures-mortes si savoureuses de tons et de lumière, quoique particulières d'exécution au point d'exiger un recul digne d'une fresque tout cela ne peut, au premier regard, que faire bondir d'indignation tout esprit

même supérieur si son éducation est traditionnelle et provoquer aussi le rire du bourgeois. Le penseur de formule ancienne ne saurait communiquer avec cet art qui n'exprime aucune de ses idées, aucun de ses sentiments et surtout ne correspond en rien à ses habitudes de vision. L'homme du commun, lui, n'y voit que maladresse. Seuls, les visionnaires de l'art de l'avenir, se passionnent pour cette recherche tenace d'un état plastique inconnu. Ils trouvent avec bonheur dans ces lignes, dans ces couleurs qui n'expriment rien ou presque rien d'immatériel, une absence telle de toutes les notions acquises qu'elles seront fatalement en d'autres mains plus libres, plus triomphantes, les éléments expressifs de l'Inspiration prochaine.

Mais, au nom de ce qu'il y a d'hésitant, d'incohérent, de maladroit, de quasi-animal d'une part et d'autre part de volonté intellectuelle et presque d'esprit de système dans l'œuvre de ces précurseurs, il ne faut pas que s'imposent à notre attention la ruée des barbouilleurs qui singent, si facilement, sans vérité, sans sincérité, toutes les hésitations et qui font des divines maladresses un procédé — un procédé pour « épater » et aguicher les snobs amateurs.

Rien n'est facile à imiter comme la trivialité de

Shakespeare, la sonorité métaphorique de Hugo, le balbutiement d'un Maeterlinck, le gigantesque de Michel-Ange ou d'Eschyle, etc. ; de toutes ces sublimités cependant on n'imite que l'apparence. On ne reproduit rien de leur valeur intérieure, de leur puissance d'émotion, rien de leur orchestration continue. On imite le dehors sans pénétrer le dedans.

Je pourrais nommer ici une bande de pauvres diables qui pratiquent ce sport : cela ne servirait à rien, sauf à les encourager dans leur inutile manie.

Mieux vaut expliquer pourquoi dans ce Salon très peu — pas une dizaine — d'œuvres (si l'on excepte l'attention provoquée par des moyens techniques) attirent l'attention ; — pourquoi deux, trois, quatre au plus émeuvent. Les rétrospectives naturellement mises à part.

*
* *

Malgré la diversité incohérente des envois, malgré ce fait, qui frappe désagréablement l'esprit le moins chauvin, que ce Salon est plus un Salon international qu'un Salon français, puisque la moitié des œuvres, sinon davantage, sont étrangères, malgré l'absence, à défaut d'unité, de fortes individualités, deux traits le caractérisent qui commentent ce que j'ai dit précédemment :

1° *L'inspiration y est constamment faible, très souvent absente, ou vulgaire et courte.*

2° *Le souci majeur des exposants est l'exécution, à défaut de toute expression.* Ce sont des techniciens, des peintres, non des artistes.

Il en résulte un malaise et un ennui général. Il n'y a pas *communication* entre le grand public et cet amas de toiles. Elles sont sans souffle et sans rayonnement.

Or, si l'on a cru, soit par des préoccupations de métier, soit par l'observation analytique des petits incidents de la vie ou de la nature, rendre l'art intéressant pour les foules, on s'est systématiquement trompé. Le peuple, et avec lui toute son âme généreuse, n'est sensible qu'à la beauté plastique, si elle est triomphante et rayonnante, à l'inspiration, si elle est élevée et puissante.

Au Salon d'Automne, même dans les compositions où le sujet commande quelque pensée, quelque sentiment profond, le souci essentiel de l'artiste reste surtout pictural. Si cela rend peu captivants leurs ouvrages, du moins cela les garde des conventionnelles banalités et c'est par là qu'ils restent les chaînons vivants de l'art de naguère à celui de demain.

Dans les deux panneaux de *La Légende de Saint-*

Nicolas, M. Boutet de Monvel montre un sens décoratif simple et clair, une faculté de distribuer beaucoup de lumière, sans outrance, de façon à plaire aux regards. Malheureusement il n'y a aucune liaison entre ses deux panneaux : le premier est d'un naturisme citadin ; le second n'évite pas assez, malgré beaucoup d'efforts, l'archaïsme. Le grand panneau de M. Desvallières a une sorte de souplesse barbare et primitive qui serait heureuse dans un monument de style ample et sévère. M. d'Espagnat expose une composition pour les Gobelins dans sa manière traditionnelle où le vêtement féminin s'allie aux espaliers et se marie à leur fraîcheur par de vives couleurs. C'est élégant avec lourdeur. La couleur est la principale préoccupation de M. d'Espagnat comme de M. Lemordant dont les deux vastes compositions bretonnes, destinées à la décoration d'un hôtel de Quimper, flamboient autant qu'un paysage de Provence sous le soleil. Cela tient sans doute à la façon multicolore et chinoise de ces vêtures bretonnes.

Parmi les toiles de cet ordre, une des plus complètes, où la facture sombre et personnelle s'allie à un sens harmonieux de la composition et à beaucoup de vérité émue, sont *Les Mendiants,* de M. Ardengo Soffici. Il y a dans cette œuvre un grand style, un

haut sens décoratif et le désir d'exprimer synthétiquement, les grands thèmes humains renouvelés.

Le seul ouvrage du Salon vraiment considérable, le seul qui nécessite de grands frais, c'est la série de gigantesques compositions commandées à M. José-Maria Sert *par le chapitre de la cathédrale de Vicq en Espagne.* Le plus surprenant, c'est que le chapitre d'une ville d'Espagne ait montré en faisant une telle commande à M. Sert une audace, une liberté d'esprit rares, et qui ferait bien honneur à certaines de nos municipalités très socialistes.

L'œuvre de M. Sert (car c'est une œuvre immense que cette série de dix panneaux aux proportions monumentales) figure divers épisodes bibliques et évangéliques: *Lutte de Jacob avec l'Ange; Annonciation à la Vierge; les Béatitudes; l'Arrivée des Rois Mages*, etc. M. José-M. Sert révèle du premier coup une véritable faculté inventive; il a le sens des surfaces et des espaces. Il les occupe avec des formes, avec de la couleur; le sens de la lumière, au point de vue décoratif, lui manque : il a de déplorables ombres portées et des tâches claironnantes ou noires qui sont fâcheuses. Enfin, M. Sert est quelquefois romantique avec un goût trop vif pour des formes bizarres, énigmatiques ; romantisme et goût

inutiles puisqu'il a assez de palette et d'imagination plastique pour occuper de vastes dimensions. Son *Adam et Eve aux portes du Paradis* qui est sa composition la plus simple, quant aux formes, est aussi la plus puissante par le pathétique. Il y a quelque lourdeur dans la vision, de l'outrance dans la couleur, mais le trop jeune artiste qui a conçu cela, et des panneaux comme *L'Arrivée des Puissants d'Orient*, mérite les louanges que l'on doit aux inventeurs : il est original par l'imagination et par la facture impressionniste.

L'Espagnole de M. Cardona a dans le regard la sensualité qui flotte autour de ses vêtements. M. Bussy aime les tonalités sombres presque terreuses, néanmoins il exprime dans ses *Propos crépusculaires*, avec assez de simplicité et de vérité, la mélancolie de nos heures oisives au bord de la mer et les vaines galanteries qui ne distrayent pas... M. Charles Guérin se renouvelle : ce ne sont plus les jeunes filles aux chapeaux bergère qu'il expose, mais d'assez impressionnantes études d'intimité, aux tons apaisés : *la Partition, la Carte postale.* M. Castelucho essaime une imagination étrange avec simplicité ; en effet, sa *Princesse au Singe* irrite l'esprit, sa *Danse*, sa *Dame au Jardin* s'adressent plus aux yeux charmés

par la coloration et par la facture vigoureuse et large. M. Juli-Gonzalèz expose de petites compositions en mineur qui ont beaucoup de délicatesse, de charme et aussi de probité. MM. Brunner, Gaboriaud, P.-A. Laurens (avec ses *Jeunes Mères* harmonieuses et gaies), Prunier, Zak ne sont pas indifférents soit par leur observation sincère, soit par leurs habiletés d'exécution.

Les portraitistes sont moins nombreux que d'ordinaire et qu'aux autres Salons. Ici, sans doute, le portrait se paie moins ou permet moins de désinvolture. MM. Raoul du Gardier, Fergusson, Milcendeau, Borchardt, Mattei, MM^mes^ Graf et Epstein ne s'occupent pas beaucoup de l'âme de leurs modèles, mais les peignent avec des gammes de tons heureuses. M. Lavery, qui promettait tant voici trois ou quatre ans, envoie des figures insipides à peine regardables. M. Monerod portraicture M. Arnyvelde : le trait est assez net, mais les pieds, qu'on ne voit d'ailleurs pas, fichent le camp... M. Modighiani pousse le portrait à la caricature. M. Paul Adam s'enthousiasme pour les Valotton : s'il y a une certaine force sobre dans le *Portrait de Mlle M...*, le *Silène* est bien vieux-jeu, bien « modèle ».

Les paysagistes sont innombrables. Le moindre

petit coin aperçu par la fenêtre est prétexte à peinture, à couleurs. Cela apprend au moins aux prédestinés leur métier en attendant qu'ils découvrent la vraie beauté, décorative ou lyrique des paysages.

M. Moret, qui sait manier la méthode impressionniste pour exprimer tout le charme coloré d'un paysage sans tomber dans l'outrance et l'affectation, expose deux marines bretonnes qui affirment à nouveau les belles qualités qui en font l'un de nos meilleurs paysagistes. Voici MM. Diriks, Maufra, Deville, Cariot et Clapp (de ces derniers les toiles réjouissent par leur aération et leur lumière), Allard, Guillaumin (qui exagère un peu sa façon), Dupont, Juste, Spenlove-Spenlove, Lanquetin, Lempereur (qui distingue et exprime les grands gestes du paysage), Léger (dont les villes corses ressemblent à des forteresses incendiées), Lacoste (qui voit les paysages à vol d'oiseau et comme de gigantesques tapisseries), Willaert. Beaucoup d'autres seraient à signaler qui comme ceux-ci sont difficilement différenciables mais qui, au moins, savent déjà peindre et ont quelque sensibilité.

Certains, comme Juli-Gonzalez, Marffy, Matisse, Mme Epstein, s'attachent à une simplification des lignes, des colorations. Ce procédé n'arrive à valoir

que dans deux cas : si l'artiste a un sens puissant de décoration, s'il a des idées *essentielles* à exprimer. Autrement ce n'est qu'un procédé.

A signaler aussi divers.... *horreuristes* : MM. Rouault, Farmakowsky, Miliotti, Kandinsky, etc. Rien ne saurait exprimer l'épouvante maladive que l'on ressent devant leurs toiles. Quelqu'un qui les possèderait dans son cabinet de travail, et qui serait nerveux, deviendrait fou inévitablement. Ce sont (sauf pour M. Rouault, le très aimable conservateur du Musée Gustave Moreau) des œuvres de Slaves et le tourment de ce peuple, où les pires et les belles passions s'enchevètrent, est ici exprimé.

D'autres ne voient qu'une chose, ne peignent qu'une seule chose, dans une exaltation qui exagère mais qui révèle du même coup la grande loi de l'art que les œuvres des derniers Salons, et que nombre de théories essayèrent de nier. Ils ne voient, ils ne peignent que *la couleur*. Odilon Redon (qui ne donne plus que des fleurs capiteuses sur papier gris), Ramos-Martinez, Lemordant, Léger, J. von Bulow, Froberville, Juste, beaucoup d'autres de façon exclusive, presque tous ceux que j'ai déjà signalés, tous avec une sorte de passion endémique, n'ont qu'une préoccupation, qu'une muse : LA COULEUR. Ils mon-

tent toujours les tonalités réelles, ou bien ils les éclairent violemment, afin d'arriver à de l'éclat. La couleur les enivre, la couleur les exalte. En retour ils exaltent la couleur. C'est leur façon d'être lyriques, façon essentiellement, uniquement sensuelle, façon que seuls des peintres et quelques dilettantes peuvent goûter, mais qui, je le montrerai tout à l'heure, recèle, unie à cette confrontation avec la Nature que j'indiquais ci-dessus, le principe d'un nouveau grand art.

*
* *

Voici deux bustes de M. José de Charmoy, toujours dans cette façon gigantesque qui est le signe de sa puissance quasi inquiétante et de son originalité. Le gigantesque de la sculpture de M. de Charmoy fait qu'on ne voit jamais ses œuvres à l'échelle voulue. Aussi certaines exagérations que la lumière et la distance détruiraient, gênent-elles le public. Néanmoins, il y a dans ces effigies une *expression par masse* qui ne se nie ni ne s'analyse et qui frappe. Son *Zola* est bien le plébéien illuminé, laborieux et vulgaire, l'ouvrier féroce dans ses idées et tenace comme un boule-dogue. Son *Leconte de*

Lisle dresse la fierté de son masque sculpté à plans précis comme un de ses poèmes.

M. Bernard Naudin expose des dessins pour *Le Scarabée d'Or* qui sont d'un dessinateur des plus originaux et d'un penseur. Ils mériteraient un commentaire.

Aux arts décoratifs, le fameux « art nouveau » dont j'ai attaqué jadis, à peu près seul, la déliquescence chaotique, et prédit la débacle, se range : des formes ramassées, lignes verticales et horizontales agrémentées de courbes discrètes, avec décorations florales. Les tapisseries de M. Jorrand, le vitrail de M. Waret, les curieuses tapisseries en camaïeu de Mlle Blanche Ory-Robin, divers autres objets accusent eux aussi cette tendance de s'inspirer de la nature directement. Il y a dans ces œuvres beaucoup de japonisme encore, mais qu'importe ! — L'illustration du livre ne donne pas de nouveautés : elle imite le grand et admirable style des éditeurs de la Renaissance. Voici cependant quelques beaux dessins de Khnopff, de Rassenfosse ; et des portraits d'Anatole France par Leroux, Steinlen, Carrière, etc... à lasser les plus enthousiastes. Parmi les reliures, celles de MM. de Semblancx et Weckesser sont décoratives.

*
* *

Il faudrait une étude pour parler convenablement de la très belle, très éducatrice Exposition rétrospective d'art belge qu'a organisée, avec un discernement éclectique et un goût très remarqués, M. Octave Maus. Mais une œuvre y domine qui est, pour ce que nous disions ci-dessus, un exemple éloquent : Cette merveille, c'est le *Mineur* et surtout la *Tête de Mineur* de Constantin Meunier. Ni exclamations, ni descriptions ne sauraient rendre le coup de fouet héroïque que l'on reçoit en contemplant cette tête dressée, au dessin simple et net, comme un geste, à l'expression si naturelle et si complexe, — fierté, dédain, résolution — différente à chaque regard, différente selon le côté. Tout cela exprimé avec ce *style* définitif lequel résulte de l'absence de tout détail inexpressif. Ces œuvres montrent quelle grandeur cyclique l'art peut découvrir dans les plus immédiates observations. Nous avons là un mineur et un héros : le labeur.

*
* *

Meunier me ramène à Carpeaux, dont la rétros-

pective, organisée par les soins pieux et intelligents de M. Edouard Sarradin, rappela quel génial sculpteur il fut, et révéla aussi un peintre d'ébauches admirable. Que ne puis-je tordre le cou de celui qui, dans un fascicule de *La Société Nouvelle*, écrivit : *le gracieux Carpeaux* ? Gracieux simplement ! Carpeaux qui dans l'*Ugolin* masse en pyramide six corps tordus par la faim et qui hausse tellement son sujet que cet Ugolin devient l'effigie de Satan ou de Prométhée. Gracieux ! celui qui précipite la ronde de la Danse à l'Opéra sous la conduite de cet éphébe aux formes encore inconnues, ni grec, ni renaissant, mais français, et qui s'érige et *gire*, telle une cristallisation de l'enthousiasme dionysiaque.

Carpeaux est, peut-être, le plus complet des sculpteurs français ; il a la force et la grâce, la profondeur et la fantaisie. Ici, une autre de ses merveilles est le Watteau, statue vraiment apothéotique, car l'artiste a exprimé par le corps même de Watteau, svelte et souple, les caractères de l'art inventé par Watteau. Parmi ses peintures, où l'on trouve l'imagination violente et sombre d'un Delacroix, il faut signaler surtout *L'Espion* où un jeune parisien, un éphèbe de la rue, court comme s'il était le génie de la vitesse, frère de celui de la danse.

Berthe Morizot, dont l'observation est si délicieusement féminine et la facture toute frissonnante d'une grâce émue ; — Eva Gonzalès, disciple aimable, se rappellent à notre souvenir par deux rétrospectives inutiles. Quand donc rendra-t-on hommage à Decamps, le grand et malheureux méconnu ?

*
* *

Donc, depuis ces dernières années, pour se délivrer de la Convention et des conventions, l'art dut, en quelque sorte, ré-entrer en enfance ; l'expression, la composition, le style, qui sont les points extrêmes où les artistes maîtres d'eux-mêmes et de leurs spectacles familiers atteignent, furent absents. On analysait de toutes petites choses afin d'être plus sûr de pouvoir les exprimer avec des procédés nouveaux, et d'analyses en analyses, on en vint à décomposer les éléments constitutifs de la couleur, c'est-à-dire de la lumière. L'art se réduisait à des expérimentations de physique.

Maintenant qu'un métier nouveau est conquis, les vrais artistes, prêts à de nouvelles inspirations, ouvrent déjà leurs ailes vers le principe de tout art : *l'exaltation de la réalité, l'exaltation de la vie.*

Par la couleur, dont j'ai montré qu'ils s'enivrent, ils apprennent à chercher, à exprimer l'extrême signification des choses, à dégager quelque chose de leur puissance de beauté.

Oui, nous commençons la création d'un art complet, original et beau, autant par sa facture que par ses formes et par sa pensée.

L'exaltation consiste à développer la part volatile et divine de toutes les choses et de nous-mêmes. Certes il faut conduire cet hymne avec harmonie, avec proportions. Ce fut le secret des Grecs : ils virent leur vie, leurs paysages, leurs personnes avec grandeur : ces ruisseaux qu'étaient l'Ilissus, le Céphise, le Scamandre leur furent des fleuves, le cabotage entre Délos ou la Crète et le Pirée une périlleuse traversée. Aller jusqu'aux colonnes d'Hercule c'était aller au bout du monde!... Car c'est bien là la seule méthode : sans quitter les solides réalités, hausser le ton jusqu'à atteindre l'âme ou même l'idée pure.

Cependant, lorsque le même phénomène se retrouve de nos jours, en Provence, le wallon Louis Piérard ne le reconnait pas. Qu'importent les misères, les mesquineries dont toute vie, toute activité s'agrémente. C'est cela qui disparaît. Il suffit que tout cela

serve à la minute adamantine et immortelle. Or, j'ai vu plusieurs fois, tandis que les tragédiens d'Orange figuraient la plus haute humanité et que tout un peuple frémissait, j'ai vu le visage de M. Louis Piérard s'illuminer. Pourquoi donc pense-t-il aux pauvres incidents de café et de répétitions, aux ridicules des cabotins, aux vulgarités de la populace ?

La haine de Michel Ange pour Raphaël n'obscurcit pas la splendeur du *Moïse*.

Si l'art méditerranéen est essentiellement plastique, si la race, si le méridional français paraît exagérer, c'est parce qu'il exalte. Il est emphatique quand son ardeur s'applique à ces misères passagères dont j'ai dit la vanité, mais l'est-il quand la même ardeur s'exerce sur quelque grand objet ? Non. Il est le poète, le danseur dionysiaque, celui qui vit en vérité les états lyriques de l'homme, celui qui tranfigure les moindres choses, celui qui se donne l'unique fin de la vie : le bonheur !

FRÉDÉRIC MISTRAL,
LE CIVILISATEUR

Frédéric Mistral, patriarche de Provence [1]

Tout ton pays descends de toi.
(Mme de Noailles.)

Le Patriarche de Provence, le plus grand des poètes vivants, le Poète, le seul qui nous ait montré la réalité de la poésie absolue, celui qui nous fit penser à ces aèdes ethniques que furent Homère, Virgile, Dante et Gœthe est mort le 25 mars dans son village de Maillane. Il a rendu le dernier soupir, doucement, entre les bras de sa femme. Il était né tout près de Maillane, dans un mas ombragé de micocouliers, le 8 septembre 1830.

Sa vie fut un exemple ; ses actes d'un conducteur d'hommes ; son œuvre est comme un temple, le temple d'une civilisation, où les aspects quotidiens

(1) *L'Opinion*, 28 mars 1914.

de la vie trouvent leur rite éternel, leur raison suprême d'exister. La culture gréco-latine, dépassant tout caractère livresque, y reprend contact avec les vertus essentielles du sol, de l'air et des eaux, avec les réalités du paysage et du sang, pour redevenir le « miracle méditerranéen ». Tout y naît dans la matière, mais se dirige vers l'esprit pur.

Si Mistral n'avait que galvanisé une langue et les fidèles d'oc; s'il n'avait que chanté la vie de sa province et dressé sur le double azur des flots et des cieux, les immortelles figures de Mireille, de Calendal, du prince d'Orange et de l'Anglore ; s'il n'avait été que le créateur d'hymnes comme le *Lion d'Arles*, le chant de la *Coupe*, la *Communion des Saints*, ou encore cet hymne à la *Race latine*, où la parole du poète devient le cri rythmé d'une race, Mistral serait grand, mais son action ne frapperait d'autres esprits que ces mêmes fidèles de l'amour d'oc, dont il fut le guide.

Mais, par son œuvre et sa personne, par le rayonnement de son influence, Mistral manifeste la suprême loi qui est le secret de toute grande action, le secret du classicisme : son génie a si puissamment creusé sa vie propre et celle des siens, qu'il a, par delà leur être, volé sur le monde et atteint d'un coup d'aile

sublime cet empyrée où le particulier n'est plus que le support, le mythe nuancé de vérités éternelles.

Alors que les « désespérances » ou les recherches maladives, ou les subtilités extra-terrestres, ou le goût pour les bas-côtés de la vie alourdissaient les consciences, Mistral n'a aimé, n'a voulu célébrer, comme l'ont dit MM. Charles Maurras et Jean Carrère que « de nobles choses ; il n'a exalté que de grands sentiments ; il n'a suscité que de généreuses pensées ». Sa personne même était une exaltation vivante et « il ne pouvait rien entreprendre qui ne fut grand. » Ainsi il purifia l'atmosphère, ainsi, parlant à son village, il parla à la France, et, parlant à la France, nation des humanités, il parlait à l'Univers.

Aussi était-il illustre par toute la terre ? Les plus lointaines universités d'Allemagne, de Russie, d'Amérique, les centres lettrés de l'Inde et de la Chine même, savaient qu'un solitaire qui chanta les « pâtres et les gens des mas » vivait, là-bas, au pied des Alpilles bleues, — et l'on venait de tous les points de la terre vers cet homme, comme vers le Pasteur.

N'était-ce point à son appel que s'étaient données, dès 1874, les grandes fêtes d'Avignon, de Montpellier, de Barcelone, de Saint-Rémy, d'Arles, d'Hyères, où se recomposaient la pensée, l'art et le sentiment méditerranéen ?

Nul plus que lui ne nous a montré la puissance rayonnante d'une vie, animée par l'esprit d'unité ; nul plus que lui n'a été, vivant et familier, un être de légende, un Chevalier de « douce France », un paladin de France-la-Grant.

*
* *

Il était beau, d'une beauté olympienne et sereine. Certains qui savent regarder mais point voir, prétendaient qu'il avait la tête d'un vieux soldat. Cela parce qu'il portait, comme ceux de sa jeunesse, la barbiche à l'impériale. Ah ! combien ceux-là ont peu senti la vertu qui émanait de ce visage de secondes en secondes traversé d'éclairs. Qui ne l'a vu chanter ou dire un de ses poèmes, ou parler au nom de la « Comtesse » ? Alors, il devenait vraiment le centre de sa terre, alors, selon la belle parole de Madame de Noailles, « tout son pays descendait de lui ». Alors, ses narines s'ouvraient et palpitaient, comme pour humer le vent son frère, le vent de l'esprit et des destinées ; alors, sa tête et ses regards portaient haut : on eût dit un chêne, fortement raciné dans la glèbe, balançant son chef parmi les étoiles. Alors, il était celui que les Grecs appelaient le devin, l'être

animé du rythme essentiel, dont tous les autres humains ne sont que d'incertains essais.

Comme poète, il laisse cette *Mireille*, en qui Lamartine salua le « chant du dernier des Mélésigènes » ; il laisse *Calendal, Nerte*, la *Reine Jeanne*, il laisse surtout ces trois sublimes chefs-d'œuvre, animés autant d'esprit helléno-latin que de rêve celtique, les *Iles d'Or*, le *Poème du Rhône* et les *Olivades*.

Comme réorganisateur de la vie des provinces françaises, il laisse ce Félibrige — bien désemparé, pour l'instant, hélas ! et sans chef véritable, — il laisse le *Muséon Arlaten*, musée d'un peuple ; il laisse les fêtes périodiques de la Sainte-Estelle, et celles, gracieuses comme un sourire de Minerve, où, sous le nom de « Fêtes parthéniennes », les jeunes filles d'Arles se vouent au costume ancestral.

Comme savant, il laisse son *Trésor du Félibrige*, étonnant recueil où tous les mots, toutes les locutions, toutes les formes verbales de *tous* les dialectes des pays d'oc sont notés, analysés et expliqués. Il laisse aussi ses discours aux lucides directions, et, çà et là, une correspondance qui devra un jour être recueillie, ordonnée et publiée comme un modèle d'application méthodique, souriante, courtoise et tenace.

Comme héros, il nous lègue son exemple, qui est de vivre dans la clarté, dans la simplicité et dans l'unité ; méthode qui est la voie de toute victoire.

Le tombeau qu'il s'était fait construire dans ce Maillane où il chanta et mourut recueille sa dépouille. Désormais le pèlerinage vers l'immortel suppléera au pèlerinage vers le vivant et qui oserait dire que celui-ci fut plus agissant que celui-là ne sera ? Déjà le vivant si bon, si surprenant avec son ironie socratique, tout à coup illuminée d'enthousiasmes dionysiens que maîtrisaient d'ordinaire une altière aristocratie, déjà ce vivant s'efface de nos mémoires et je ne vois plus, prenant à son tour sur les Alpilles sa garde éternelle, qu'un autre lion d'Arles, le lion de Maillane, le *Maillanais*, comme il aimait à se nommer.

Et prophétiques, les strophes à la fois orgueilleuses et sublimement modestes, du poème *Mon Tombeau*, (peut-être les plus pures, les plus dépouillées qui aient jailli de son olympienne tête) s'élèvent comme un chant liturgique :

Souto mis iue vese l'enclaus
E la capucho blanquinello
Ounte, coume li cacalaus,
M'aclatarai à l'oumbrinello. (1)

(1) « Sous mes yeux je vois l'enclos — et la coupole blanche — où, comme les colimaçons, — je me tapirai à l'ombrette.

Suprème esfors de noste ourguei
Pèr nous sauva dóu tèms que manjo,
Empacho pas qu'aièr o vuei
En long óublid lèu-lèu se chanjo !

E quand li gènt demandaran
A Jan di Figo o Jan di Guèto :
« Qu'es aquèu domo ? » respoundran :
« Acò ès la toumbo dóu Pouèto.

« Ero un que faguè de cansoun
Pèr uno bello Prouvençalo
Que iè disien Miréio : soun
Coume en Camargo li mouissalo,

Escampihado un pau pertout...
Mai éu restavo dins Maiano ,
E lis ancian dóu terradou
L'an vist treva nòstis andano. »

» Suprême effort de notre orgueil, — pour échapper au temps vorace, — Cela n'empêche pas qu'hier ou aujourd'hui — vite se change en long oubli.

» Et quand les gens demanderont — à Jean des Figues, à Jean des Guêtres : — « Qu'est-ce que ce dôme ? » ils répondront : — « Ça, c'est la tombe du poète.

» Poète qui fit des chansons — pour une belle Provençale — qu'on appelait Mireille : elles sont — comme en Camargue les moustiques,

» Eparpillées un peu partout... —Mais lui demeurait dans Maillane, — et les anciens du terroir — l'ont vu fréquenter nos sentiers. »

E piéi un jour diran : « Ero un
Que l'avien fa rèi de Prouvenço...
Mai de soun noum li grihet brun
Canton soulet la survivénço ! »

Enfin, à bout d'esplicacioun,
Diran : « Es lou toumbèu d'un mage
Car d'uno estello à sét raioun
Lou mounumen porto l'image. »

N'entendez-vous pas, au cheminement de ces strophes, à travers les jours, les ans, et les siècles, marcher le Temps avec la Gloire sa compagne ?

Et tous deux, voguant de conserve, divinisant toute chose aux yeux des générations, perpétueront la mémoire de l'aède que, l'an dernier, j'appelais non plus seulement le Mainteneur, mais l'Annonciateur. Or, le voici qui meurt justement le jour de l'Annonciation, circonstance en quoi le plus incroyant de nous voudra voir le signal d'une régénération, le premier cri d'une nation ranimée au contact de sa terre, purifiée par l'exemple de Frédéric Mistral, voix provençale de la France éternelle.

(Mars 1914.)

» Et puis un jour on dira : « C'est celui — que l'on avait élu roi de Provence... — mais son nom ne survit plus guère — que dans le chant des grillons bruns, »

» Enfin, à bout d'explications, — on dira : « C'est le tombeau d'un mage. — car d'une étoile à sept rayons, — le monument porte l'image. »

Le Poème du Rhône,

miroir de l'Art Contemporain [1]

Pour mettre à son plan dans l'œuvre de Mistral *le Poème du Rhône*, une longue étude serait nécessaire. On y verrait comment cette merveille, — si *Mireille* est la symbolique poésie, *Calendal* l'initiation, les *Iles d'Or* le chant de la race — comment et pourquoi elle est l'œuvre la plus originale, l'œuvre créatrice, ou rénovatrice d'un ordre nouveau d'inspiration. Si les autres grands poèmes mistraliens expriment le chant des hommes, celui-ci s'inspire de la seule terre, de ce régime des eaux : rythme suprême qui détermine la géographie, les mœurs, les sensibilités et l'intelligence.

Paru en un temps où la gloire du poète était à son apogée on a accueilli le *Poème du Rhône*

---

(1) *Le Feu*. Mai 1914. Cette étude avait d'abord paru sous le titre : *Mistral et l'esprit celte*. Laissons désormais, sans les ignorer, les vieilles répartitions d'influence. Cherchons les formules des nouvelles fusions.

comme un témoignage nouveau de son génie, on l'a aimé du même amour que l'on portait à Mireille ou à Nerte ; mais l'on n'a pas (dominé par l'habitude) assez remarqué combien un tel chef-d'œuvre, fruit de plénitude, renouvelait la pensée, l'inspiration, la méthode et la poétique mistraliennes en la rattachant non point seulement à l'ordre antique mais surtout à ce génie celte qui suscita notre littérature et nos arts gallo-romans ou médiévaux.

Puisque je dois ici me borner à de concis aperçus, que je compte un jour développer et appuyer bientôt de mille exemples, on voudra bien considérer ces lignes comme un rapide abrégé de quelques points de vue essentiels.

Dans le chapitre qui suit, et qui clôt ce recueil, j'examine le rôle, dans la recherche de l'unité française, de la triple influence exercée par l'Orient hellénique — mystérieux et grave, — par le génie romain — pratique, administratif, mais sans grandeur ni angoisse —, enfin par l'esprit celtique — rêveur et nostalgique — ; j'expose le fonctionnement de ces trois courants et comment la prédominance de l'un ou de l'autre explique les différences, en apparence contradictoires, des lettres françaises, tantôt pittoresques et chevaleresques, tantôt classiques, tantôt

romantiques, puis réalistes ; et je montre comment « Mistral est le premier créateur qui soit dans sa poésie parvenu à un équilibre parfait, à un équilibre victorieux de ces disparates éléments. »

Cette étude éclaire et complète les lignes qui suivent. Celles-ci prolongent et commentent celles-là, parce que le *Poème du Rhône* est le plus haut sommet du génie mistralien, le sommet des évidences.

Le premier caractère de cette épopée quotidienne est de ne plus offrir au même degré que *Mireille*, ou *Calendal*, ou *Nerte*, une fiction. Dans ces poèmes, malgré toutes leur vérité essentielle, les héros sont orchestrés dans l'idéal : ils sont plus ou moins *inventés* par la volonté du poète. Dans *le Rhône* nous sommes, par le fond même de l'œuvre et par la réduction de tout l'appareil poétique, beaucoup plus devant un récit que devant un conte. L'homme y cède quasi la place au pays. Il y est second. Nous entendons une « Chronique », qui devient poème par on ne sait quelle magique transfiguration.

La réalité, par touches imperceptibles et progressives, se transpose en épopée, l'épopée du quotidien provençal ; et « la geste » la plus simple des humbles habitants de Provence se relie sans discontinuité aux plus fabuleuses légendes. Je ne connais pas

d'œuvre qui établisse, avec plus d'aisance et de naturel, l'équilibre entre le réel et l'irréel ; qui fasse mieux sentir l'enfantement de l'un par l'autre, leur réciproque fécondité ; et j'ignore s'il existe dans la littérature française — même dans la Geste de France, dans Chrestien de Troyes, Boron, Map, Machaut, dans le romancero et les fabliaux — un ouvrage qui satisfasse plus miraculeusement aux aspirations poétiques des humbles et des grands. Œuvre géniale doublement par le prestige esthétique et par un sens social qui coordonne toutes les vertus, toutes les classes d'un pays, d'une terre et d'une race.

L'esprit (j'entends les *Idées*, au sens platonicien) y nait sous nos yeux des réalités même, et voici du Rhône surgir la fleur du rêve :

Flour de mistèri, dis, incouneigudo
Is ome d'entre terro, car dins l'aigo
Fai soun séjour emai soun espandido
Flour de pantai, de gentun, de belesso,
Que mi Flamen la noumon « flour de cièune »
E que, per tout païs ounte s'atrovo,
L'ome i'es gai e la dono i'es bello.
— Aco ? diguèron en s'aprouchant touti,
Mai es la *flour de Rose*, moun bèu prince.
L'esparganeu (1). . . . . ;

(1). Fleur de mystère, dit-il, inconnue — Aux profanes terriens, car dans les eaux — elle fait son séjour et s'y épanouit, — fleur de beauté, de grâce et de rêve, — que mes flamands appellent « fleur de cygne » — par tout pays où on la trouve — l'homme est joyeux, la femme est belle — mais c'est la *fleur du Rhône*, mon beau prince — le jonc fleuri...

des dangers de la navigation, du mystère des eaux, de leurs brumes matinales ou de leur sourire de minuit, s'engendre un *drac*, le dragon des légendes ; du sable des petites plages rhodaniennes sort une sirène, cousine des fées qui s'appelle l'Anglore, qui prophétise, qui charme les hommes et qui n'est cependant qu'une fille du peuple ; dans un touriste, descendant des princes d'Orange, voici que va paraître un esprit inquiet et mystique, un moderne chevalier du rêve médiéval, un Louis II qui, toutefois, sait vivre dans son siècle.

Ainsi les héros primordiaux du poème sont le Rhône, ses rives, la contrée, et les mirages auxquels dans nos imaginations les uns et les autres donnent éternellement naissance. Guilhen et l'Anglore, celui-là paladin amoureux, celle-ci fée énamourée, dominés, gouvernés par le génie fatal des lieux où ils vivent, en incarnent la suprême vertu. Au-dessous d'eux, familiers et sublimes, voici d'une part Patron Apian, Jean Roche, — et d'autre part le Caburle ou la foire de Beaucaire, qui ordonnent leur vie, leur foi ou leurs coutumes selon les mêmes attractions quoique atténuées. Existeraient-elles toutes ces figures de pensée ou de réalité si le Rhône n'était pas, si

son règne ne fécondait pas l'étendue où il s'épanche, qu'il a creusée à sa puissante image?.. (1)

*
* *

Dans cette inquiétude mystique qui relie les êtres et les choses entre eux gît l'unité d'une race et par suite l'unité du poème. Mistral en observant ces vérités profondes, en en faisant l'âme de son poème a posé le premier les bases d'une *esthétique française.*

Dépassant la didactique romaine, toute de convention, et l'esthétique classique de notre dix-septième siècle, toute de culture (scission entre le ton noble et le ton vulgaire), cette esthétique mistralienne rejoint celle qui présida à la poésie épique, tragique et pindarique de la Grèce. Pour poétiser les moindres incidents, les plus éphémères détails, les Grecs marquèrent leur relation avec le mystère des choses, (c'est-à-dire avec la vie intérieure et les transformations de ces choses), avec la joie de vivre ou l'angoisse de la mort, enfin avec une idée purificatrice.

---

(1). Et avec quelle puissance régénératrice agira t-il encore lorsqu'animant des dynamos, transportant jusqu'à Lyon des nefs pansues il recréera la vie industrielle ou commerciale de la moitié de la France et retrouvera dans Arles une métropole ressuscitée? (Note de 1918).

Rien n'était isolé et abandonné à sa seule réalité. Rien n'était génériquement noble ou point; tout s'ennoblissait à densités diverses par la participation hiérarchisée à l'âme commune. La hiérarchie supprime les oppositions en avouant les différences; elle tempère les antagonismes originels par l'acceptation, et ses divers échelons, liés, participent de la fortune générale.

De même dans les récits légendaires, dans les romans chevaleresques, dans les chante-fables et les fabliaux; dans les verrières, dans les sculptures, dans l'innombrable ornementation des cathédrales toutes les formes de la nature, les plus misérables réalités comme les plus pures, tous les êtres, le manant comme le paladin, prennent place et s'harmonisent, mis à leur rang, illuminés et poétisés par la pensée commune de laquelle ils dépendent.

De même dans le *Poème du Rhône.*

Les objets usuels de la vie, les ustensiles d'un bateau, les marchandises qu'il porte, les termes techniques, le langage d'un marinier, ses cris, ses injures, même, leurs querelles relevées de gros mots :

« Manjo-cabrit ! Quieu de pèu ! N'as de burre ?
E li coulosse bounias : « Manjo-anchoio !
Camino ! As póu que te manqua la terro ! »

Ie respoundien en uno bramadisso.
E tout-de-long l'antico galejado
Resclantissié dins lou parla di pople :
E tout-de-long, sus li talus de pèiro
Di pourtihon que bordon la grando aigo,
Per veire, iver-estièu, venien li fiho.
De soun debas gaubejant li aguïo
O sa siesto a la man, la testo alerto

. . . . . .

— Anen, voulès veni, cridavon, drolo,
Emè nous autre-en Arle ? — Sian pas lèsto
Un aûtre cop ! — E filavon li barco
Dins li risent, entre-mitant lis isclo.
Just lou pilot, aplanta sus lou tèume
Alin-davans lis iue dubèrt e fisse
Per fourvïa lis agacin de roco,
De liuen en liuen viravo un pau la barro. (1)

Toutes les choses, comme orchestrées par un Dieu, parviennent à s'incorporer dans cette poésie, de même que dans les poèmes médiévaux à la fois rudes

(1) Mange cabris ! Culs de peau ? Nez de beurre ? — Et les colosses bonasses : « Mange-anchois ! » — répondaient-ils en clameur prolongée ; — « Marche donc ! As-tu peur que la terre te manque ? » — Et tout le long l'antique gouaillerie — retentissait dans le parler des peuples ; — et tout le long sur les talus de pierre — des petits ports qui bordent la grande eau, — pour voir, hiver, été, venaient les filles — leur assiette à la main ou de leur bas — maniant le tricot, la tête alerte.... — Allons, les filles voulez-vous bien venir — avec nous autres en Arles ? — Nous ne sommes pas prêtes ; — Une autre fois ! » Et les barques filaient au clapotis des flots, entre les îles — Et le pilote à peine debout sur le tillac, — les yeux ouverts et fixes en avant, — pour éviter les durillons de roche — de loin en loin tournait un peu la barre.

et mystiques dont je parlais tout à l'heure, de même que dans les cathédrales la gargouille et l'herbe des champs, l'animal familier et les végétations nerveuses devinrent un élément décoratif sans rompre la pure ligne de l'ensemble : chatoiement de « riche nature » sur une richesse intérieure, — et suprême.

Ici se formule d'elle-même la véritable loi esthétique. Toute forme est susceptible d'être belle, si elle est ordonnée, mise en juste valeur, selon la beauté, vertu indéfinissable, hiérarchie mystérieuse *dont les lois ne sont pas seulement humaines.* L'homme de génie les applique par un influx divin, sans les pouvoir déterminer. Dans le *Poème du Rhône* Mistral réalise constamment ce miracle, cet enchantement perpétuel qui exalte ou excuse tous les aspects de la vie, en les disposant selon les fins sacrées. Cela, pour des fins moins hautes, s'appelle couramment *le goût.*

Je ne connais guère parmi les artistes modernes que les peintres qui, depuis Mistral, et en revenant aux principes généraux de la grande peinture décorative, soient parvenus à donner leur valeur esthétique, dans un ensemble, au pichet de l'auberge, à la tonalité des emblavures, à la treille d'un village ; qui, enfin, aient élevé la prétendue « nature morte » à de hautes fonctions lyriques. L'accent intime des objets

usuels, des ustensiles quotidiens, accent dépouillé de tout air banal, de tout rôle anecdotique, éclairé à son plan par la lumière d'un ensemble décoratif se trouve dans le *Poème du Rhône* au même titre que chez les grands décorateurs modernes : Puvis, Cézanne, Gauguin ou Van Gogh.

La forme d'une banaste, la couleur d'une bottelée de fruits, la lumière jouant sur des luisants de cuivre, voilà autant de notes locales qui enracinent la vie du poème dans un sol déterminé, sans pour cela entraver l'idée qui tout à coup surgit, plus vive.

On pourrait ainsi longuement relever les aspects nombreux par quoi la poésie mistralienne anticipe sur les plus récentes recherches des beaux-arts.

Déjà la prosodie même du *Poème du Rhône* n'est-elle pas une preuve que Mistral, plus poète que l'appareil poétique lui-même, s'est efforcé de parvenir à la poésie pure sans user des ressources extérieures de toute la défroque habituelle ?

Imaginez une femme dont la beauté tiendrait avant tout au rythme général de son être, à l'émanation sensible de son âme, à l'harmonie parfaite de tous ses traits ; une femme dont il serait impossible de dire : elle a de beaux yeux, des seins splendides, une bouche divine, car toutes ces parties s'amalgame-

raient si fortement au corps tout entier qu'on ne saurait sans rompre leur équilibre, et par là attenter à leur perfection, les isoler.

De tel ordre est la poésie du *Poème du Rhône.* Mistral a renoncé à tous les accessoires, à toutes les flatteries de la versification. Il a voulu découvrir la poésie nue, celle qui, dryade ou fée, courait dans les forêts des jeunes âges, — et il l'a découverte. Il a créé une arabesque perpétuelle qui bondit de cadence en cadence sans artificiel support. Il a renoncé à la rime, aux alternances de genres, aux coupes régulières, aux strophes. Son vers, l'endécasyllabe, en obligeant le lecteur à ranimer toutes les syllabes, à rendre à toutes leurs tonalités, correspond, seul, au véritable génie d'une langue scandée mais qui ne connait pas de véritables muettes.

Ainsi dépourvue de toutes les figures extérieures de la poésie, la poésie du *Poème du Rhône* nait des évènements, de leur transfusion mystique ; elle filtre d'entre les mots, de leur rythme intérieur aux variations perpétuelles sans entraves; elle s'exhale de la vie même des choses et des êtres disposés par le génie du poète, sans l'aide d'aucun procédé, ni d'aucune illusion prosodique.

Je n'ai pas eu la prétention de dénombrer les

beautés littéraires du *Poème du Rhône*. D'autres, comme MM. Charles Maurras, Edouard Aude, Jules Véran, Paul Roman, l'ont fait avant moi et mieux que je ne l'eusse fait. J'ai seulement voulu recueillir quelques-uns des traits qui font de ce poème dans l'œuvre du Maillanais une œuvre particulièrement créatrice. Des recherches plus poussées, des commentaires soutenus, de longues citations permettront de découvrir sur cette voie les conclusions les plus novatrices.

***

Si la vie de Mistral fut un exemple civique, son œuvre, elle, porte une esthétique. Mais n'est-ce pas diminuer singulièrement son génie, n'est-ce pas, par scolarité, se voiler l'aspect véritable de sa poésie que de l'identifier toujours à Homère, à Virgile, à d'autres tenants de la grande tradition méditerranéenne?

Non certes, si l'on ne veut par là qu'indiquer une analogie dans les résultats, et non dans le fond même des œuvres. Mais toute identification absolue blasphème la vertu de créateur, de *précurseur* qui est en Mistral. Alors que tant de poètes et d'écrivains français ont soumis leur inspiration à l'inspiration antique, alors que la mythologie, l'histoire, les gen-

res littéraires, les noms, les images, la terminologie, la métrique de l'antiquité fournissaient sujets et méthodes autant dans les belles-lettres que dans les beaux-arts, Frédéric Mistral, beau cavalier de Gaule, est resté toujours chez lui et de chez lui. Ses héros, ses personnages accessoires, leurs mœurs, leurs invocations sacrées, les rythmes dans lesquels il les fait parler, la forme extérieure de ses œuvres n'ont rien de servilement latin ou même helléno-latin. Cela est bien propre à la Provence, par là à la France; et si l'on veut dans les lettres françaises trouver une littérature ayant le même sens du style et de la réalité, il faut, négligeant tout notre classisisme d'école et de société, remonter jusqu'aux chants médiévaux.

Voilà à quel chaînon Mistral se rattache. Voilà la secrète vertu de son œuvre dans l'avenir, la cause de sa féconde pérennité, même si la langue d'oc disparaissait un jour tout à fait. Il a réussi, avec un esprit classique, dans la tentative où le romantisme, encombré de défroques théâtrales, avorta. Il eut pour l'aider dans cette victoire sa foi catholique. Ceci encore le différencie de tous les paganisants littéraires: son catholicisme est la flamme secrète qui dispense sur ses compositions une si juste lumière, une si profonde confiance, une si haute fin.

Où sont, depuis la littérature orale, depuis les mystères et les romans de chevalerie, les poètes dépendant plus d'une inspiration nativement catholique que d'une raison produite par la culture ?

Aucun des poèmes de Mistral n'impose plus fortement que le *Rhône* ces vérités. Là tout est gallo-roman (1) et plus gaulois que romain (je parle de l'ancienne Rome) Mistral, en renouant ainsi avec certains éléments, certaines figures trop effacées de notre tradition originelle, en les incorporant dans son œuvre à l'esprit classique, en dépouillant celle-ci de toute imitation pour le fond de ses sujets, a donc été le grand annonciateur de développements futurs et, je le dis, un Civilisateur.

---

(1) *Sian Gau-Rouman e gentilome.....*

« Nous sommes gallo-romans et fils de noble race »

(MISTRAL. *Psaume de la pénitence*).

Mistral civilisateur [1]

Mistral avait surnommé la mort « le cap de Bonne Espérance. » Bonne espérance, certes, pour lui que son âme catholique tranquillisait ; bonne espérance pour la postérité qui trouvera toujours une eau fraîche à cette miraculeuse fontaine de poésie, dans l'œuvre de cet homme, le seul, peut-être, entre tous les poètes ethniques, dont l'existence ait été tout entière un poème ; le seul dont la vie égale l'œuvre, haleine aussi pure que le souffle de son esprit.

Mais si le sort de Mistral est grand dans le futur, si l'immortalité est assurée à son génie, quel va être le sort de la langue par lui restaurée, le sort de la Provence aujourd'hui découronnée et dont la reviviscence date de lui ? Quel sera le sort des provinces françaises dont il ranima la physionomie, les coutumes et le sang propre ?

---

(1) *La Revue Critique*, 10 avril 1914.

A ces questions, les circonstances n'apportent aucune réponse précise. Les fidèles de l'amour d'oc et les autres, — la petite phalange d'initiés qui devraient se nommer les *mistraliens*, — restent sans réponse. Leur angoisse s'accroît de ce silence et, comme une phalange tout à coup privée de chef, ils balancent, interdits. « Le cœur manque », a dit M. Charles Maurras. Moi aussi, après un raidissement de la volonté contre la male mort, je suis affecté par l'inquiétude et chacun se demande à qui désormais il appartient, de qui lui viendra le signal ? Le dieu intercesseur n'est plus là, qui confortait les âmes et nous rendait la vie légère. Puisse la terre ranimer une fois de plus ces atterrés !

L'action de Mistral, qui, avec le groupe des *primadié*, a galvanisé une langue ; qui, en dégageant la beauté provençale, a honoré la personne de toutes nos provinces, a été par plusieurs justement, noblement exposée et louée. Aussi me semble-t-il inutile de revenir sur ce sujet ! Mais un point de vue, plus large à mon sens, un point de vue que j'indiquais ci-dessus, qui dépasse et la Provence, et le Félibrige, et les poèmes de Mistral, et Mistral lui-même, un point de vue qui prend la pensée et l'art contemporains pour horizon, a été négligé. Je voudrais ici

l'aborder, l'esquisser seulement, quitte à le développer plus tard. Je l'exposerai avec d'autant plus de joie qu'il est, ce point de vue, le plus propre à nous garantir du péril que court l'apostolat immédiat du Maillanais.

Car l'exemple de Mistral fortifie et démontre une fois de plus la vérité d'une doctrine à laquelle sont dues les plus belles victoires de notre actuelle renaissance, — et voilà qui, un jour nous consolera si le chant d'oc s'interrompait. Si la strophe était vraie :

Soun mort li bèu disèire,
Mai li vouès an clanti ;
Soun mort li bastissèire,
Mai lou tèmple es basti
  Vuei pou boufa
L'aurouso mala magno :
Au front de la Tour-Magno
Lou sant signau es fa (1),

elle le serait tout entière, et surtout dans sa seconde partie, car un temple est érigé dont le mystère n'attire plus seulement les populations de Provence, mais les meilleurs esprits de France et de toutes les

(1). Les beaux diseurs sont morts, — mais les voix ont résonné : — sont morts les bâtisseurs, — mais le temple est bâti. — Aujourd'hui peut souffler — la bourrasque du Nord : — au front de la Tour-Magne — le saint signal est fait,

nations. Les jeunes générations, qu'elles le sachent ou l'ignorent, descendent de Mistral et suivront son objurgation :

Vous autri, li gènt jouite
Que sabès lou secrèt,
Fasès que noun s'arrouine
Lou mounumen escrèt ;
E, mau-despié
De l'erso que lou sapo,
Adusès vosto clapo
Pèr mounta lou clapié (1)

Qu'est ce temple ? Quel est ce secret ? Comment a-t-il pénétré dans la conscience moderne pour la renouveler, la purifier et la débarrasser des humeurs malsaines dont elle languissait ?

Je l'ai dit ailleurs, parlant à son village, Mistral parla à la France, et parlant à la France il parlait à l'univers. Lamartine disait : « Paris est un porte-voix, mais ce porte-voix porte au monde. » Le génie de Mistral, de son petit village de Maillane, réalisa le même miracle. Il creusa si profondément son sillon qu'il sut y faire germer les plus belles moissons, et, retrouvant le secret du classicisme, arracher

(1) Vous autres les jeunes gens, — qui savez le secret, — faites que point ne croule — le monument mystique ; — et en dépit — de la vague qui le sape, — apportez votre pierre — pour hausser le monceau.

leur part d'infini, ou mieux leur relation avec l'infini aux formes les plus définies.

Ce principe, il le déploya, sans le formuler, dans ses œuvres, si complexes dans leur unité, ou les plus menus détails sont harmonisés selon les fins les plus hautes, où toute chose vivante prend place mais se subordonne, où tout naît dans la réalité mais se dirige vers l'esprit pur, où tous les éléments de beauté sont disposés selon la hiérarchie, secret suprême de l'art comme elle est la loi de la vie.

A Mistral donc l'on doit faire remonter ce vaste mouvement de retour vers le classicisme dans les belles-lettres, vers la réalité stylisée dans les beaux-arts, vers le réalisme en politique. Induction subtile, aux traces à peine saisissables mais évidentes.

Aujourd'hui que nous vivons parmi les développements qu'ont pris ces diverses figures d'une même tendance, aujourd'hui que l'épanouissement des conséquences nous voile les causes, il peut paraître à première vue quelque peu excessif d'affirmer ce fait historique.

*
* *

Cependant, que l'on veuille bien se reporter à cette période qui va de 1850 à 1860, période pendant

laquelle eurent lieu, par la volonté de quelques hommes, la première réunion d'Arles (29 août 1852), la mystique assemblée des sept de Fontségugne (21 mai 1854) et les premières fêtes félibréennes. Quelle était alors la situation intellectuelle ?

Nous vivions dans l'absurde pour la pensée, dans le pittoresque ou l'archaïque pour les formes, et dans le désordonné pour l'âme et les sensations.

Rousseau, le mauvais Chateaubriand (son pessimisme systématisé et son dégoût), Vigny, Hugo, Mme Sand étaient des dieux souverains. Rien qui fût naturel et simple ne commandait. La pensée s'efforçait vers de comiques « infinis », les manières se « bovarysaient » sur de théâtrals souvenirs et le goût s'exacerbait tantôt vers un abstrait vain, tantôt vers un réalisme crapuleux, impénétrés et infécondés l'un par l'autre. Pétition de principes à la base de tout : de la mode, d'une conversation, d'une opinion politique comme du goût esthétique. L'idéologie tenait lieu de raison, le délire de sentiment, l'artifice de sensibilité et la phraséologie de langage.

En politique, on professait les plus folles utopies sans considérer les conditions psychologiques et ethniques de la société. Les idées de la Révolution étaient la nouvelle vérité révélée ; la France section-

née, hachée, désorganisée, des fonctions artificielles s'étant superposées à sa vie réelle, était comme une formidable période de réthorique vide de sens.

La métaphysique allemande rôdait sur nos penseurs et sur nos professeurs. Nous hésitions à affirmer notre réalité et notre propre existence ou, si nous les affirmions, c'était, sans mesure, avec une sorte de frénésie germanique. Comment avoir confiance en elles? Aussi dans les lettres et dans les arts rien n'était beau qui ne vint de l'étranger: nous demandions notre inspiration à Shakespeare, à Ossian, à Byron, à Gœthe, et surtout à un état d'esprit sombre et défait, si nettement contraire à notre état naturel de joie et de victoire. Nous ne restions guère français sauf dans les œuvres d'inspiration moyenne; l'art bourgeois, si l'on peut dire, devenait l'art typique de France, l'art national, comme si les hautes vertus, les sentiments héroïques, les pures ou sublimes visions, cette plate nation dût les recevoir d'ailleurs!...

Nous ignorions que cette inspiration élevée, ces figures grandioses et vraies, nées du sol, familières mais avec majesté, sublimes mais en se jouant, étaient là chez nous, toutes proches, quotidiennes et fraîches comme l'est encore, à nos imaginations, Nausicaa,

et limpide comme la source à laquelle le pâtre altéré boit chaque jour. Personne, ni écrivain, ni artiste, n'avait encore songé à demander aux choses et à la conscience commune leur volonté.

Un homme des villes se fût ridiculisé en affirmant des vérités aussi simples. Il fallut par un dernier effet d'opposition, ou, si vous voulez, d'*antithèse*, qu'un paysan — entouré d'autres hommes de la glèbe, d'autres hommes enracinés et dédaigneux du cosmopolitisme parisien, — trouvât dans son humble village toutes ces grandes choses. L'esthéticien n'eût convaincu personne. La pure silhouette du pâtre, dont la voix chantait selon l'éternelle naïveté, enchanta. La preuve vivante était faite que la France avait un art et un destin propres, puisque l'une de ses provinces imposait à l'admiration des formes encore plus définies. On commençait à perdre le goût des identités, des absolus, des unifications, et celui des contrastes superficiels, péril suprême de l'art, pour retrouver le goût sain de la limite, du fini, des différences, charme souverain de la vie et des êtres. Merlin s'était dressé dans la forêt obscure.

Cette réforme intellectuelle, par le miracle de quelques poèmes, n'était pas au fond une réforme ; c'était un retour à la vieille tradition du fait, père de

toute pensée. Parallèlement, Mistral et les siens enseignaient par leur exemple et par leurs discours que, de même qu'un homme naît d'un homme, son esprit, ses mœurs, — en histoire comme en religion, — descendent et dépendent également des ancêtres. Ces poètes allaient restaurer un catholicisme non pas seulement de sentiment, à la Chateaubriand, mais de fait et de besoins quotidiens, tel qu'il fut aux origines. Ils allaient restaurer, contre la violence des idéologues révolutionnaires, l'organisme vivant des provinces. Ils allaient, en caractérisant chaque strophe, réunir les membres dispersés de ce poème : la France, et ils commencèrent cette œuvre par la langue, car qui tient la langue tient l'esprit, qui « tient la langue tient la clef ».

*
* *

Ainsi, d'une part, — dans le tourbillon qui nous entraînait à je ne sais quels abîmes, — Mistral et sa pléiade apparurent comme des modérateurs; — tandis qu'au contraire, dans la vie propre de notre pays, dans la vie particulière de leur province, ils furent des accélérateurs, des animateurs. A chacun ils donnaient la notion précise de lui-même, de sa mission

mais aussi de sa limite, de son chant mais aussi de sa nécessité.

Pour caractériser cette action mistralienne, la critique, qui a besoin de formules rapides, frappantes, de formules qui raccordent un geste à d'autres gestes connus et classés, la critique a dit : génie latin, retour à la tradition gréco-latine, hellénisme, etc... Par des formules et par des développements non moins spécieux, chacun s'efforçait de subordonner Mistral et son œuvre à une esthétique fameuse, de l'incorporer au lieu de le différencier. N'était-ce pas le réduire avec la meilleure volonté de le glorifier ?

Certes, Mistral lui-même, obligé d'user de classifications établies, avait peut-être prêté à l'équivoque. L'un de ces plus beaux hymnes avait ravivé le culte de la « *raço latino* ». Mais ce poète était trop érudit pour ne point savoir que cette race, ethniquement, n'existe point, surtout avec l'ampleur qu'il lui prête. Elle n'est qu'une unité intellectuelle, une culture, comme l'on dit aujourd'hui, ou mieux : une civilisation, cette civilisation à laquelle, depuis quelque quinze ans, nous avons donné le nom, plus vrai, de *civilisation méditerranéenne*. Lisons, avec cet esprit d'initié auquel Mistral dans le particulier aimait à faire appel, son hymne :

Aubouro-te, raço latino,
Souto la capo dou souleu !
Lou rasin brun bouï dins la tino,
Lou vin de Dièu gisclara lèu. (1)

Quelles limites à cette race ? La chape d'or du soleil ; rien de plus, et, comme moteur d'exaltation, le pampre de Dionysos, le vin sacré de l'autel.

A la strophe suivante, le caractère méditerranéen se précise :

Emè toun pèu que se desnouso
A l'auro santo dou Tabor,
Tu sies la raço lumenouso
Que viéu de joio e d'estrambord. (2)

Voyez-vous venir d'Orient avec les Mages, avec Moïse et la « Bonne Nouvelle », l'esprit mystique des sanctuaires initiatiques ?

Et voilà qui nous conduit à éclairer un aspect essentiel de la civilisation, mère de toutes les autres, qui se forma sur les rives de cette Méditerranée dont les eaux aux subtiles nuances pacifient et équilibrent.

---

(1). Relève-toi, race latine, — sous la chape du soleil ! — Le raisin brun bout dans la cuve, — le vin de Dieu tôt jaillira.

(2). Avec ta chevelure dénouée — aux souffles sacrés du Thabor — tu es la race lumineuse — qui vit de joie et d'enthousiasme...

Dans l'un de ses discours, en outre, Mistral insiste sur l'origine celte des noms de la région arlésienne.

Le génie purement romain — je parle de la Rome antique — est un génie pratique, administratif, puissant dans l'immobilité, mesquin dans le mouvement. Il manque à Rome on ne sait quelle folie, quelle générosité, quelle grandeur spirituelle ? Elle est sèche, mécanique ; elle a la sûreté d'un rouage, mais aussi sa rigidité irritante et sa fragilité ; elle n'a de souplesse que géométrique.

Rome a fourni des modes seconds, des méthodes de conservation ou de réalisation ; mais elle n'a rien inventé. Ses artistes pastichèrent en trahissant ; ses poètes plaquèrent en détruisant l'âme subtile des œuvres ; ses historiens ont cette prévision ou cette astuce des gens de loi, mais la hauteur de vues du philosophe leur manque. Il semble, qu'à force de mesure, Rome n'ait plus mesuré que des formes rigides et sans vie.

Sa seule architecture est utilitaire et étonne plus qu'elle ne séduit. Sa littérature aspire, sans y atteindre, à cette flamme qui transmet aux hommes une féconde angoisse. Le *Songe de Scipion*, quelques passages de Tacite, font à peine exception. Il y a Virgile qui, à côté de l'*Enéide*, compose *Pollio*, tels épisodes, et qui, çà et là, a senti le vent des aigles le frôler. Mais Virgile était Mantouan ; il était de cette

Cisalpine que les Celtes occupaient, et M. Emile Mâle a pu affirmer que, si son esprit appartint tout entier à Rome, son origine reste celtique.

Rome manque donc de ce mystère, de cette ardeur ou de cette inquiétude sacrée qui habitait Eleusis, Samothrace et la « flottante Délos », qu'Aristote et Pythagore allèrent quérir dans les temples asiatiques, que Dionysos avait ramenée sur son char des solitudes du Sapta-Sindhu, dont Eschyle et Sophocle devaient faire le secret de leur extase tragique, qui exaltait Pindare dans la recherche du rythme créateur de *tension*, (le τόνος, père d'héroïsme), qui hantait l'ombre intérieure du Parthénon, inspirait Platon, après avoir commandé à la hiérarchie homérique, et revêtait toute chose d'un charme suprême, parce que fille de la plus lucide raison, cette âme ne refusait aucune des forces venues de l'Au-delà.

A l'autre bout de cette Méditerranée, creuset des génies les plus contrastés, le pays qui devait un jour relever le flambeau, représenter l'esprit humain dans sa forme la plus harmonieusement définie, la Gaule, la France future, était habitée par des populations où veillait un autre aspect du mysticisme humain : l'esprit rêveur, nostalgique, l'esprit féminin et inquiet des Celtes. Génie volatil qui n'avait pas su se fixer

lui-même, mais qui attendait pour se réaliser de rencontrer une matière plus plastique et un grand exemple capable de l'aider à s'ordonner en dégageant ses sentiments essentiels, en les classant.

Les différences et directions, en apparence contradictoires, du génie français, si particulièrement sensibles dans nos belles-lettres, avec la verdeur lyrique du moyen-âge des cathédrales, avec la régularité un peu mécanique du XVIe siècle, suivie de l'ordonnance somptueuse et profonde du XVIIe, avec enfin la folie romantique, si séduisante aux esprits « décentrés », dépendent toutes de cette triple influence, je ne dirai pas, comme certains partisans, de cette triple tradition ; car si nos origines ethniques gardent une influence, une force obscure, *chtonienne* eussent dit les Grecs, la France, dans ses parties hautes, ne s'inspire que d'une seule tradition ordonnée, puissante et mère : la tradition gréco-latine.

***

Depuis des siècles, nous nous efforçons de fondre, d'incorporer les unes aux autres ces diverses tendances et ces divers génies. Nos sautes littéraires et esthétiques résultent de l'action prépondérante de l'un ou de l'autre.

Mistral est le premier créateur qui soit dans sa poésie parvenu à un équilibre parfait, à un équilibre victorieux, entre ces disparates éléments. Il les a pliés à une loi empruntée à Homère, à Pindare, à Horace et à Virgile, mais nourrie, suranimée par le vif esprit, la fraîcheur pittoresque, par la pureté qui éclairent les chansons de geste, les chante-fables, la poésie des troubadours et qui, aux lyriques du romantisme même, communiquent certaine séduction magicienne. D'ailleurs quel moyen plus naturel pour retrouver l'âme vive des bâtisseurs de cathédrales, des conteurs de légendes, que de rester dans son village et d'interroger les paysans, les simples, tout ce peuple encore vierge de toute déformation politique ou intellectuelle ? Ainsi Mistral fit de l'unité.

Que ce soit dans *Calendal*; que ce soit dans le *Poème du Rhône*, où la plus nette analogie avec nos poèmes de Théroulde à Rutebeuf, de Chrétien de Troyes à *Aucassin et Nicolette*, s'impose ; que ce soit dans des chants comme *Lou Bastimen*, arbre de mai :

Lou bastimen ven de Maiorco
Emé d'arange un cargamen :
An courouna de verdi torco
L'aubre-mèstre dou bastimen ;

Urousamen.
Vèn de Maiorco
Lou bastimen ! — ; (1)

que ce soit dans des hymnes, pindariques certes, mais où règne également l'esprit légendaire, l'esprit moins serein mais plus aigü qui créa les guivres, les chimères, les salamandres et les licornes, comme ce génial *Lioun d'Arle* :

Desempiei que Diéu mé gardo
Sus la terro di vivènt,
I a'n lioun que me regardo
Emé li dos narro au vènt,
Lou cassaire que champeiro
Noun clapèiro,
Lou gimerre roucassié
Car es un lioun de pèiro
Agrouva sus Mount-Gaussié (2)...,

Frédéric Mistral a toujours répondu à une inspiration propre, dont l'originalité est la merveille souveraine. Cette originalité est la marque distinctive

(1) Le bâtiment vient de Majorque — avec d'oranges un chargement : — on a couronné de guirlandes vertes — l'arbre-maître du bâtiment ; — heureusement — de Majorque arrive — le bâtiment...

(2). Depuis que Dieu me garde — sur la terre des vivants, — il est un lion qui me regarde — les deux narines au vent. — Le chasseur qui est en quête — n'assaille pas — l'hippogriffe des rochers, — car c'est un lion de pierre — accroupi sur Mont-Gaussier... (Et la suite du poème affirme encore plus fort mon sentiment.)

de son génie, car il n'est peut-être aucun autre poète de nationalité et de culture françaises qui ait, autant que lui, tout en recueillant tout le fruit des disciplines grecques et romaines, gardé la sève originelle. A tout instant par mille bourgeons elle fleurit comme sur les cathédrales une faune et une flore virides. La fraîcheur, la limpidité, la surprise perpétuelles de la poésie mistraliennes viennent de là. Il nous apporte toujours des images ou des rythmes nouveaux ordonnés selon la méthode héritée de l'antiquité classique.

La Méditerranée, cette « coupe sainte » a été et demeure, je le crois passionnément, la mâtrie, l'ordonnatrice, — si la terre et les forêts de notre histoire provençale ou française furent les inspiratrices. Il y a dans le ton bleu-vert, dans le glauque divin des eaux méditerranéennes, une vertu aussi miraculeuse que dans le soleil, grand maître d'ardeur et de joie. Aucun spectacle n'est plus *pur*, plus spécifiquement et esthétiquement pur, ni mieux tempéré, que le spectacle formé par un cap roux, couvert de frondaisons vertes affrontant la masse mouvante et bleue. L'idée de la perfection, le sens de l'équilibre et des rapports, la notion de purification, ne pouvaient, ne devaient naître que devant cette fresque vivante,

véritable vision de rêve pour un fils des durs climats, où nul détail ne choque, où rien de disparate et de laid n'offense le regard.

Là devait être conçu l'âge d'or, là devait se constituer cette esthétique du « beau idéal » selon l'expression des esthètes septentrionaux. Ce « beau idéal » est, sur la Méditerranée, un réel quotidien. (1) Là éclate l'absurdité de la sentence absurde, de la sentence perfide de Wagner que trop longtemps nous subîmes : « L'Art commence où finit la vie ».

Du ton même des eaux, ce bleu-vert strié de violet, émane je ne sais quelle vertu apaisante et forte, quelle délicieuse volupté, relevée d'amertume et d'angoisse. Cette coloration me semble, complexe et musicale, une clef de sensibilité. Qui l'a sentie et subie lui rend le gouvernement de son clavier intellectuel et esthétique.

---

(1). Sur ces rives la vie est si belle que même dans le malheur le cœur et l'esprit restent souriants. Et, c'est parce que Mistral a chanté : « *Chez nous, c'est en souriant que l'on meurt, étant de race d'innocents* », que d'Annunzio, animateur de l'Italie, s'est écrié dès les premières ruées germaines : « *Nous sourirons quand il faudra mourir...* ». Pour la même raison sourient nos figures d'apogée : le Sphinx d'Egypte, les sculptures éginétiques, les plus beaux marbres grecs, les Léonard de Vinci, l'Ange mutilé de Reims. Par la même opération le Christ sur la Croix voulut sourire, de même que le chic suprême du gavroche demeure d'« *avoir le sourire* »,... le sourire : victoire sur soi, sur les hommes et sur les choses. (Note de 1918).

Mistral, dans le sirventès ardent *A la Raço latino*, que je citais tout à l'heure, s'écrie, motif essentiel et tableau d'une si harmonieuse plasticité :

Ta lindo mar, la mar sereno
Ounte blanquejon li veisséu,
Friso à ti pèd sa molo areno
En miraiant l'azur dou cèu.
Aquelo mar toujour risènto,
Diéu l'escampé de soun clarun
Coumo la cencho trelusènto
Que dèu liga si pople brun. (1)

*
* *

Le premier, Mistral, en ranimant la langue provençale, en pénétrant le génie profond de sa province, a réduit les antinomies esthétiques, réalisé l'équilibre entre les diverses vertus françaises, incorporé en une création, dont plus tard seulement la puissance totale apparaîtra, l'âme et le naturel celtes au rythme et à la pensée méditerranéens.

Aussi je n'ai point parlé *per excessum* quand je l'ai appelé un héros, le Chevalier de douce France,

(1). Ta limpide mer, la mer sereine — où blanchissent tant de voilures — crèpe à tes pieds sa molle arène — en reflétant l'azur du ciel. — Cette mer toujours souriante, — Dieu l'épancha de sa splendeur — comme la ceinture éclatante — qui doit lier les peuples bruns.

le paladin de France-la-Grant, l'Annonciateur. Pour préciser mieux tous ces noms, pour les ramasser en un seul, je l'appelle enfin le Civilisateur.

Tous ces secrets toutes ces solutions de problèmes séculaires, il les a trouvés en interrogeant son seul pays, car ceux-là qui demeurent à travers les bousculades historiques ou sociales sont les chefs de toute vérité.(1) A la fin de cette admirable *Espouscado* (Eclaboussure) qui commence en invective villageoise et se termine en ode épique, Mistral s'écrie :

Mai, lis éiuat de la naturo
Vous-àutri, li brun cadelas
Que dins l'antico parladuro
Emè li drolo vous parlas,
Agués pa pòu ; restares mèstre !
Tan que li nouguié dou campèstre,
Rufe, gaiard, siau, estadis,
Emai vous déimon et vous groumon
O païsan (coume vous noumon),
Restarés mèstre dou païs. (2)

(1). La guerre n'a-t-elle pas montré dans quelle roche admirable, riche en sources du plus pur héroïsme, est taillé le paysan de France ? Ce sont les paysans, conduits par une élite de vieille race ou de jeunes intellectuels, qui ont vaincu et qui vaincront. (Note de 1918).

(2). Mais, les aînés de la nature, vous autres, les gars hâlés — qui, dans l'antique langage, — avec les filles vous parlez, — n'ayez peur : vous resterez les maîtres ! — Tels que les noyers de la lande, — rugueux, robustes, calmes, immobiles, — pour tant qu'on vous exploite et tant qu'on vous maltraite, — ô paysans (comme on vous nomme), — vous resterez les maîtres du pays.

Envirouna de l'amplitudo
E dou silènci di gara.
Tout en fasèn vosto batudo,
Au terradou sèmpre amarra,
Vesès, alin, coume un tempèri
Passa lou trounfle dis impèri
E l'uiau di revolucioun :
Atetouni sus la patrio,
Veirès passa li barbario
Emei li civilisacioun. (1)

Oui, Mistral est le Civilisateur, celui qui dirige, celui qui tempère. Il nous a par son œuvre et par son exemple, par le spectacle d'une étonnante victoire sur l'orgueil personnel, sur les habitudes, sur les institutions, sur les antagonismes esthétiques, enseigné la Provence et par la Provence, la France intégrale.

En nous contraignant à nous connaître et à tout connaître au travers de nous, il nous a obligé de prendre possession de nous-même. Il a délimité et

(1) Environnés de l'étendue — et du silence des guérets,— tout en abattant vos labeurs, — toujours attachés au terroir, — vous voyez, au lointain, comme un accident du temps — passer la pompe des empires — et l'éclair des révolutions ; — pendus au sein de la patrie, — vous verrez passer les barbaries — et passer les civilisations. — Les personnes qui ne sont point familiarisées avec le provençal saisiront par la seule différence entre ce vers *atetouni sus la patrio* et sa molle traduction française la puissance de contraction, la synthèse vivante de cette langue.

mesuré notre nature. Il a enseigné la même méthode à d'autres nations européennes menacées de confusion. Il a ramassé toutes nos énergies et tous nos modes de vie afin que, par cette synthèse, comme un foyer dont on réunit les tisons dispersés brûle d'un feu plus vif, une flamme plus haute et plus claire illumine l'horizon. Même si son œuvre, dans ses limites strictement provençales, disparaissait, elle serait par cela toujours vivante et féconde.

Par là, par cette action seconde de sa vie et de sa poésie, il s'est dépassé lui-même — j'entends le but qu'il s'était donné ; — par là, il est une incarnation lumineuse d'une nouvelle tradition française. Loin d'être opprimé et gêné par des traditions antérieures, il les a absorbées, réalisant ainsi la plus complète image d'une France totale.

Un grand humaniste, le premier de notre temps, a coutume de dire aux disciples qui lui demandent des directions : « Prenez Dante, lisez-le, relisez-le, étudiez-le durant dix années... Cela suffit. » On pourrait en dire autant et même avec plus d'à propos de Mistral. A d'autres maintenant de remporter en français le même triomphe.

Le vaste horizon, toujours plus vaste, où mort, il plonge, il l'a découvert, lui, presque sans le chercher

par la vertu secrète d'une voie juste, sans quitter la Provence à qui il a donné (ce qui manque à la France) des chants nationaux à la fois nobles et populaires — tout cela il l'a *trouvé* parce qu'il a satisfait de tout son être à la grande parole delphique :

CONNAIS-TOI TOI-MÊME.

C'est-à-dire : connais ta *limite*.

FIN

Universitas

Achevé
d'imprimer
par MISTRAL
le vingt-cinq février
mil neuf-cent vingt
pour la Revue
LE FEU

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

NOV 20 1969

MAR 08 1989

MAR 12 1989

a39003 002422979b

CE PN 2623
.B6 1920
COO BOISSY, GABR DE SOPHOCLE
ACC# 1210891